1

MUZICA

IANUARIE 1989

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

IUL. 2005 ... 2022

45882

CUPRINS

Muzica : **Vasile Spătărelu**
Versurile : **Mara Nicoară**
Eroul 1
Muzica : **Dan Bălan**
Versurile : **Mircea Block**
E darul inimilor noastre 6
Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România 10
Telegramă adresată tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu 11
Anca Ioana Andriescu
Ileana Ursu
Luminița Vartolomei
Omagiu marelui erou 12
Ileana Ursu
Flori de aleasă cinstire 15
Doru Popovici
Ideea unității și continuității românilor pe vechiul pământ al Daciei, oglindită în muzică 16
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 19

CREAȚII

Mihaela Marinescu
La ceas de mare sărbătoare cantată pentru soliști, cor mixt, cor bărbătesc și orchestră de Sergiu Eremia 21

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Mihaela Marinescu, Ileana Ursu, Luminița Vartolomei, Valentina Sandu-Dediu, Marin Marian, Grigore Constantinescu, George Manoliu, Dan Buciu, Maia Ciobanu, Elena Zottoviceanu, Alfred Hoffman, Nicolae Brînduș, Anca Florea, Fred Popovici, Alexandru I. Bădulescu . 23

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Cristina Sîrbu
Atelierul de muzică contemporană „Archaeus" în Cehoslovacia 38
Cîntăreți români în Bulgaria 38
Premii internaționale 39
Ioana Ieronim
În discuție : Postmodernismul
Din presa internațională
Note 39
Corina Jiva
Globul muzical 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Nicolae Călinoiu
Un crédo artistique de grande noblesse . . . 44
Smaranda Oțeanu
Constellations sur la carte musicale du pays . 46

SOMMAIRE

Musique : **Vasile Spătărelu**
Vers : **Mara Nicoară**
Le Héros 1
Musique : **Dan Bălan**
Vers : **Mircea Block**
C'est le don de nos cœurs 6
Télégramme adressé au Président de la République Socialiste de Roumanie, Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain . . . 10
Télégramme adressé à Elena Ceaușescu, académicien docteur ingénieur . . . 11
Anca Ioana Andriescu
Ileana Ursu
Luminița Vartolomei
Hommage au grand héros 12
Ileana Ursu
Fleurs pour un hommage d'élection . . . 15
Doru Popovici
L'idée de l'unité et continuité des Roumains sur le territoire de la Dacie et ses reflets en musique 16
De l'activité de l'union des compositeurs . . 19

ŒUVRES

Mihaela Marinescu
A l'heure de la grande fête cantate pour soli, **chœur de voix mixtes, chœur de voix d'homme et orchestre** de Sergiu Eremia . . 21

LA VIE MUSICALE

Signataires : Mihaela Marinescu, Ileana Ursu Luminița Vartolomei, Valentina Sandu-Dediu, Marin Marian, Grigore Constantinescu, George Manoliu, Dan Buciu, Maia Ciobanu, Elena Zottoviceanu, Alfred Hoffman, Nicolae Brînduș, Anca Florea, Fred Popovici, Alexandru I. Bădulescu . 23

ASPECTS DE LA VIE MUSICALE

PRÉSENCES ROUMAINES

Cristina Sîrbu
L'Atelier de musique contemporaine „Archaeus" en Tchécoslovaquie 38
Chanteurs roumains en Bulgarie 38
Prix internationaux 39
Ioana Ieronim
Au débat : Le postmodernisme
En feuilletant la presse étrangère
Notes 39
Corina Jiva
Le Globe musical 41

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

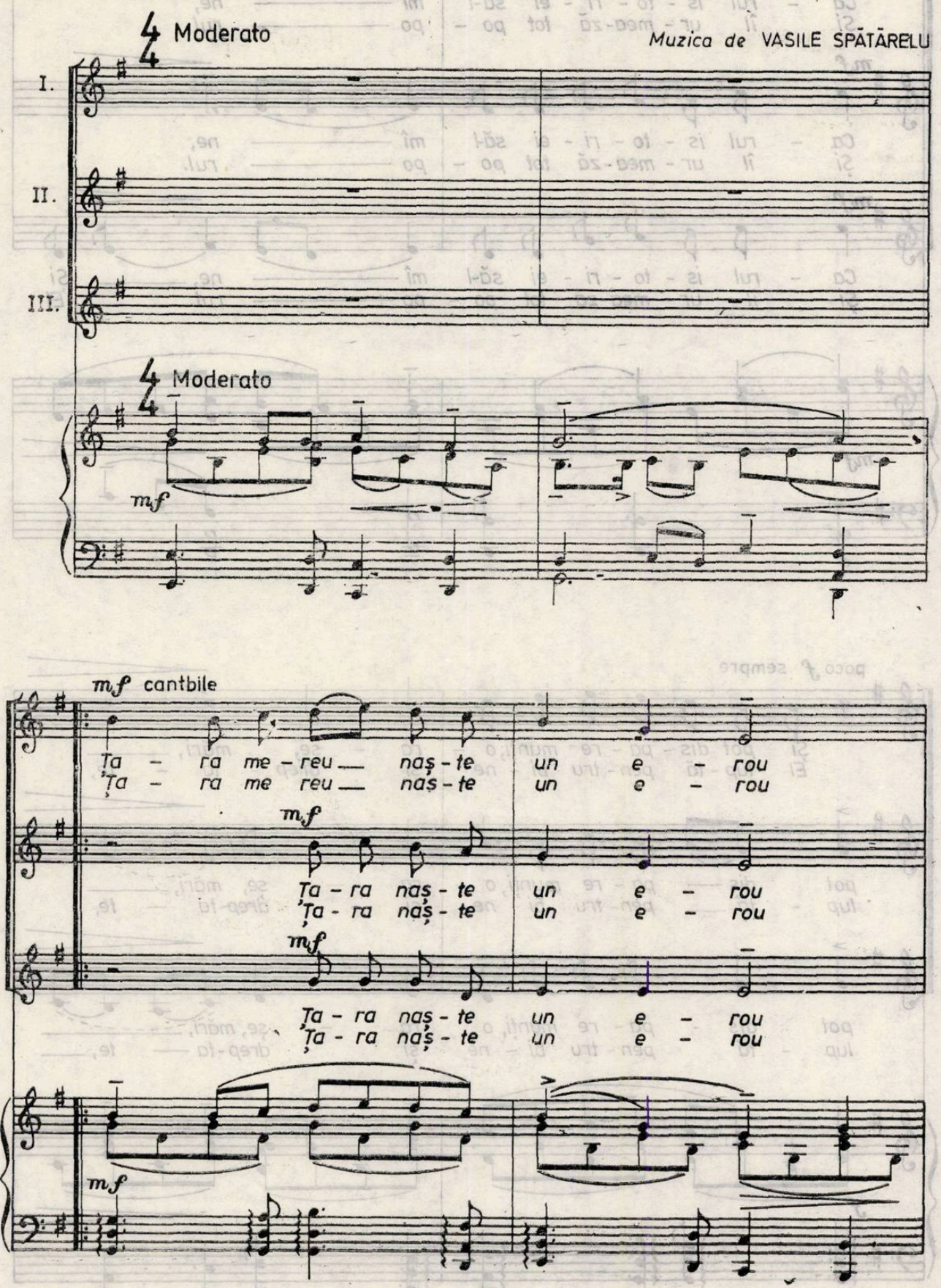
Nicolae Călinoiu
Un crédo artistique de grande noblesse . . . 44
Smaranda Oțeanu
Constellations sur la carte musicale du pays . 46

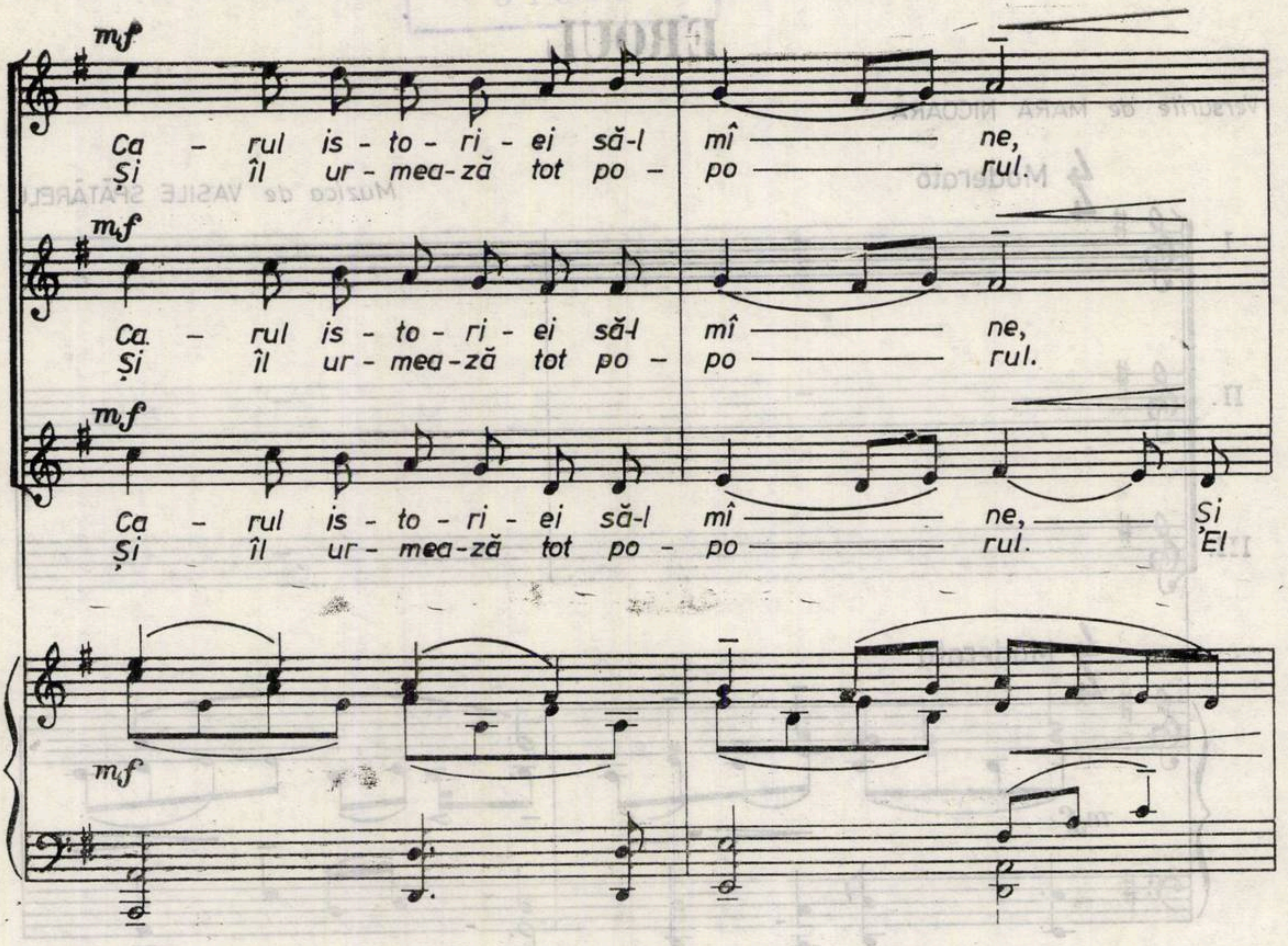
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

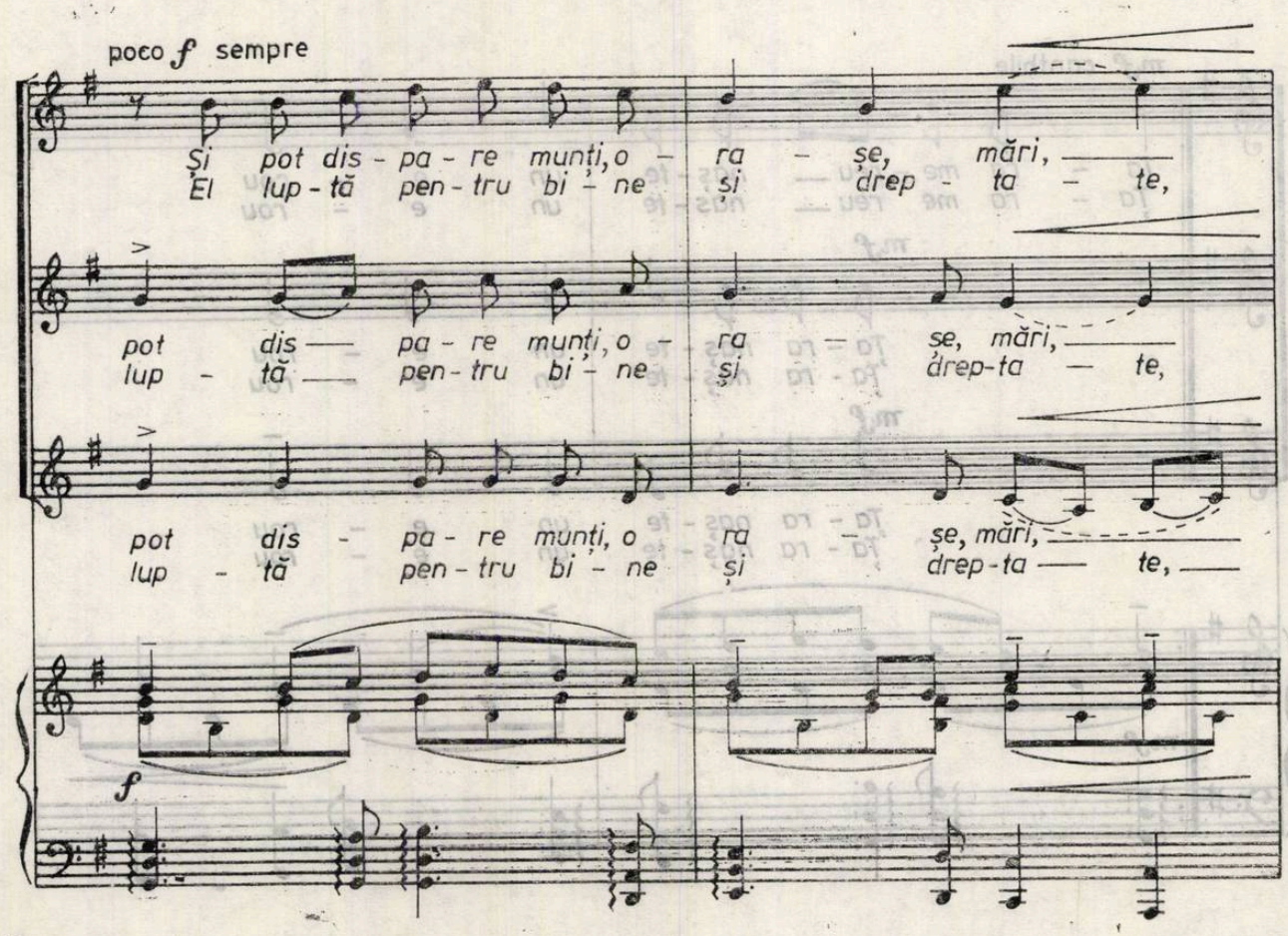
EROUL

Versurile de MARA NICOARĂ

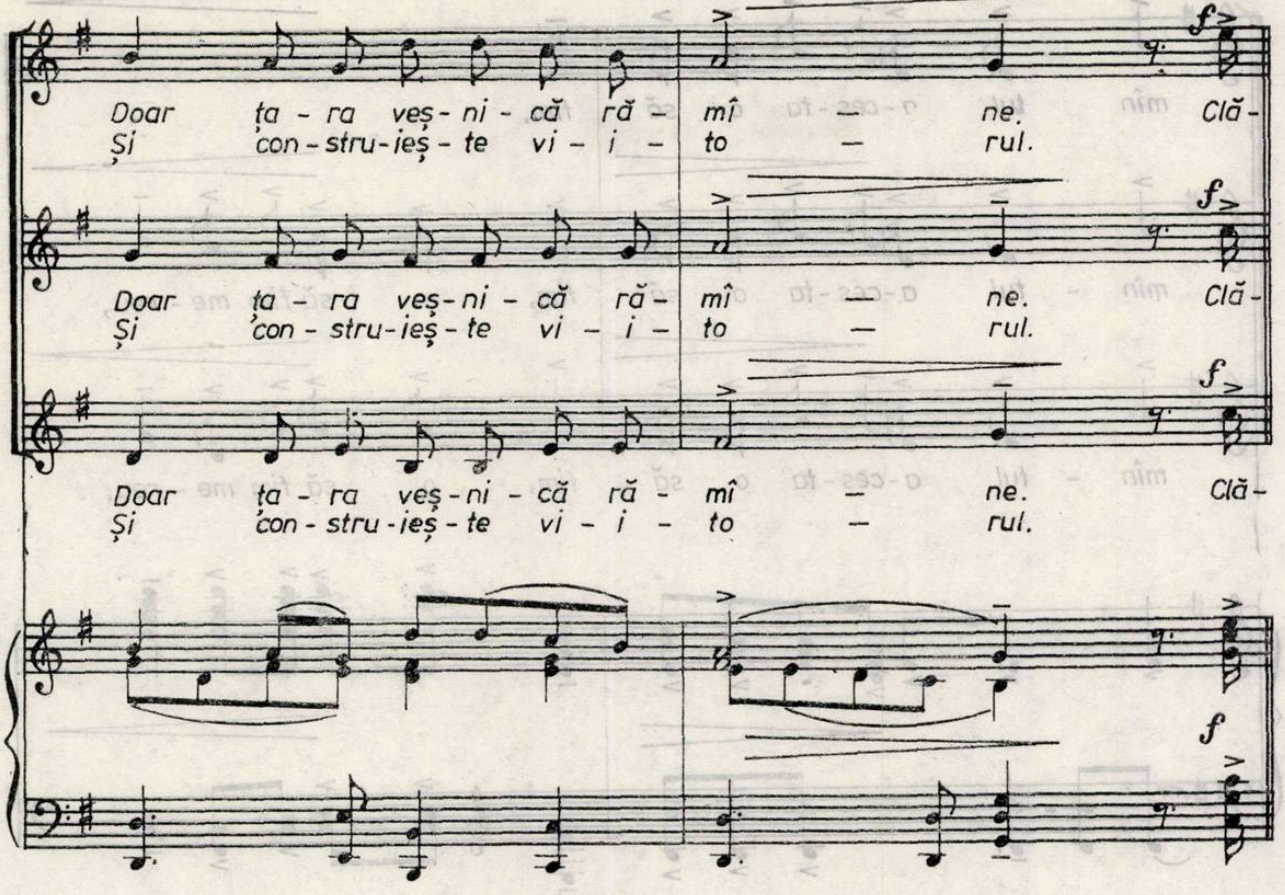
Muzica de VASILE SPĂTĂRELU

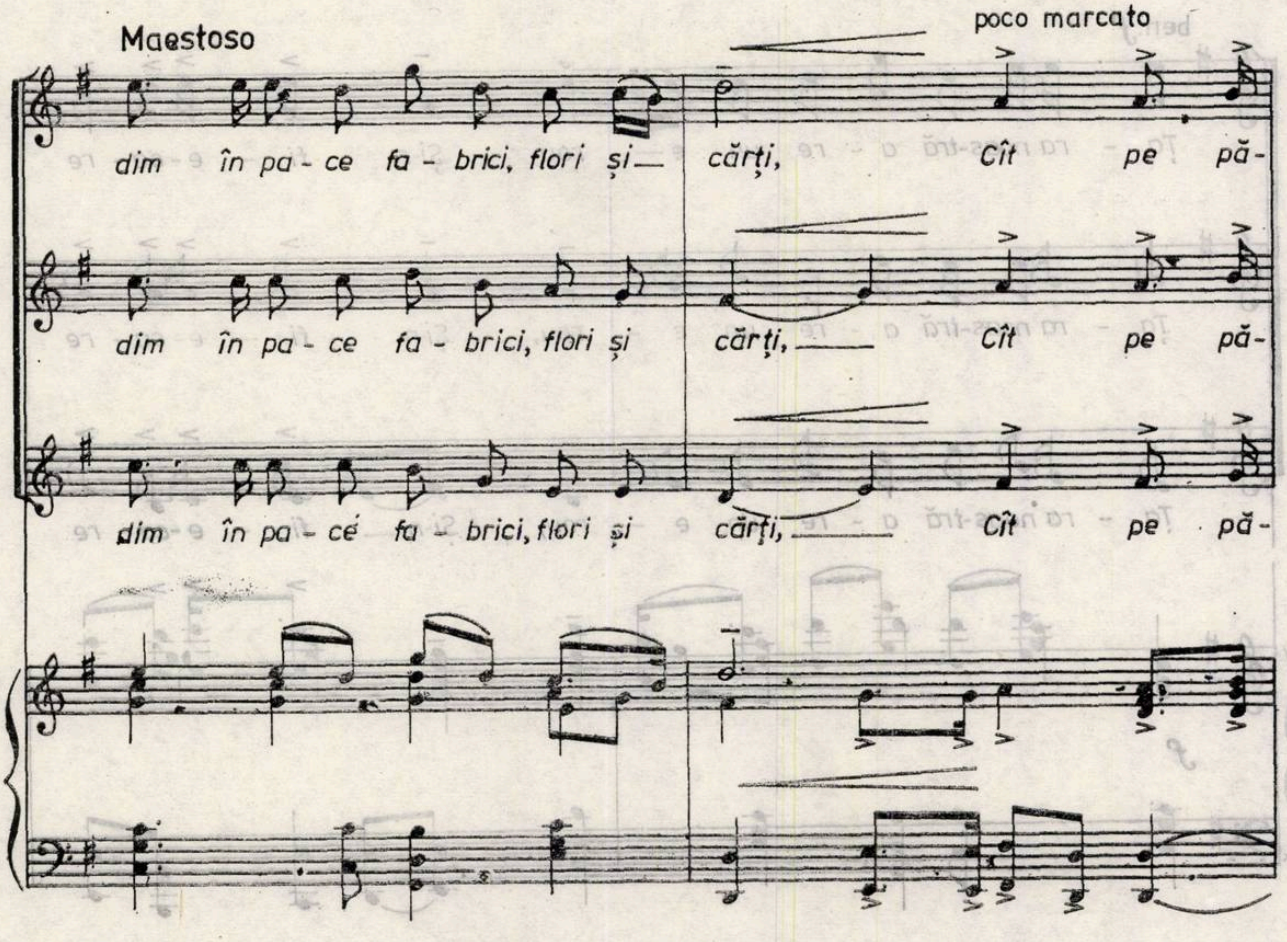


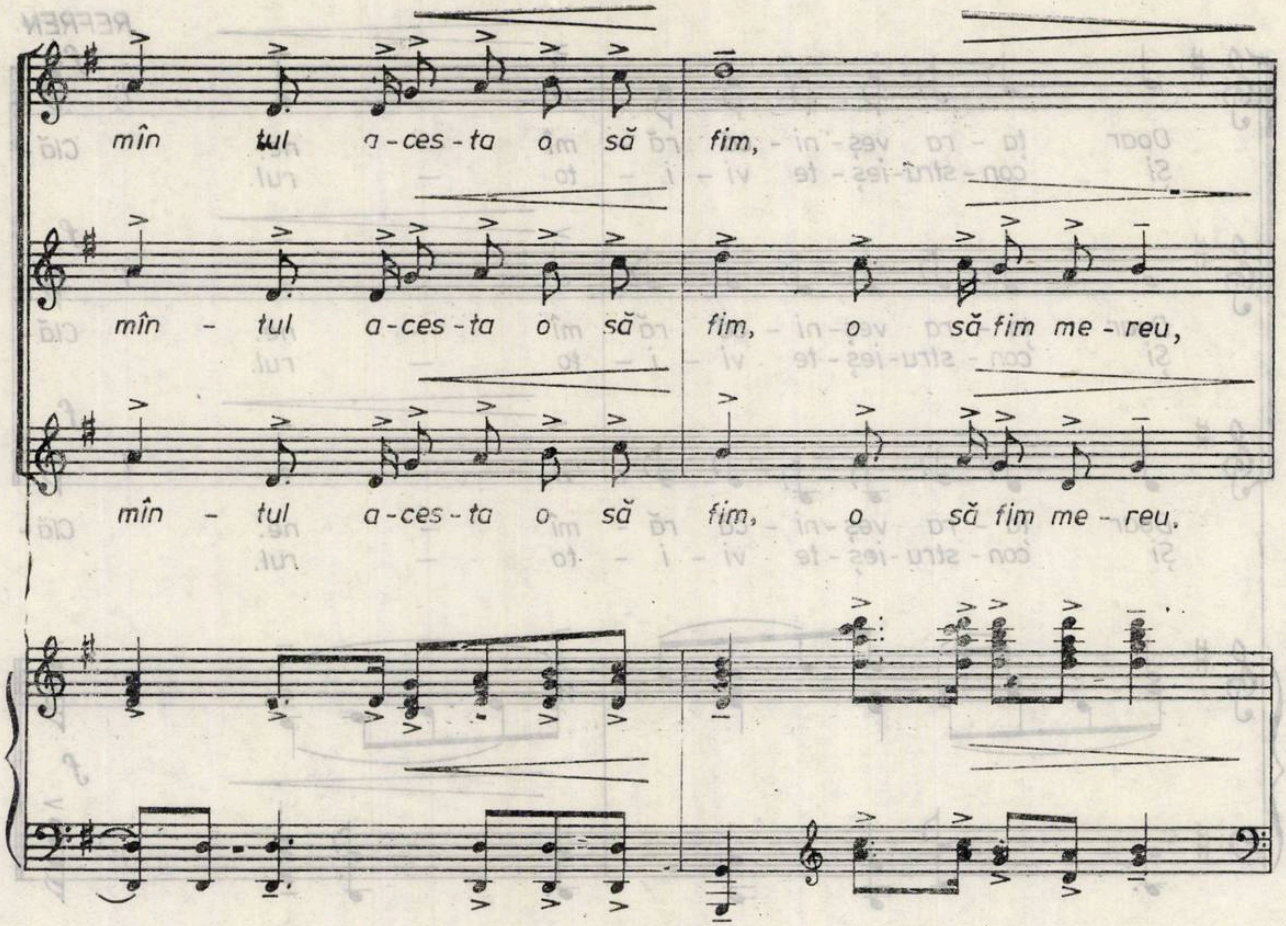

mf
Ca - rul is - to - ri - ei să-l mî ne,
Și îl ur - mea-ză tot po - po rul.
mf
Ca - rul is - to - ri - ei să-l mî ne,
Și îl ur - mea-ză tot po - po rul.
mf
Ca - rul is - to - ri - ei să-l mî ne, Și
Și îl ur - mea-ză tot po - po rul. El
mf

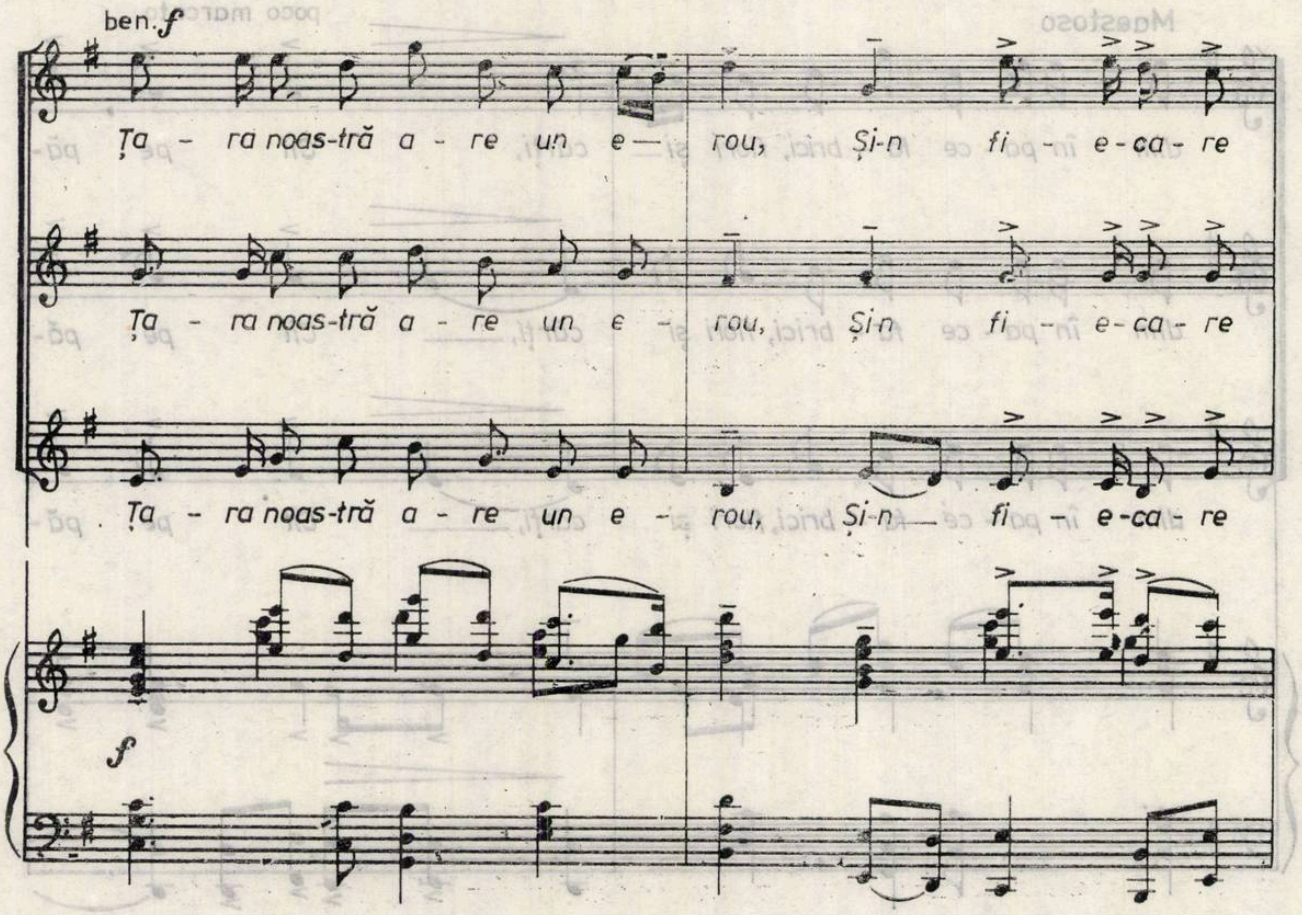

poco f sempre
Și pot dis - pa - re munți, o - ra - șe, măr i,
El lup - tă pen - tru bi - ne și drep - ta - te,
pot dis — pa - re munți, o - ra — șe, măr i,
lup - tă — pen - tru bi - ne și drep-ta — te,
pot dis - pa - re munți, o ra — șe, măr i,
lup - tă pen - tru bi - ne și drep-ta — te,
f

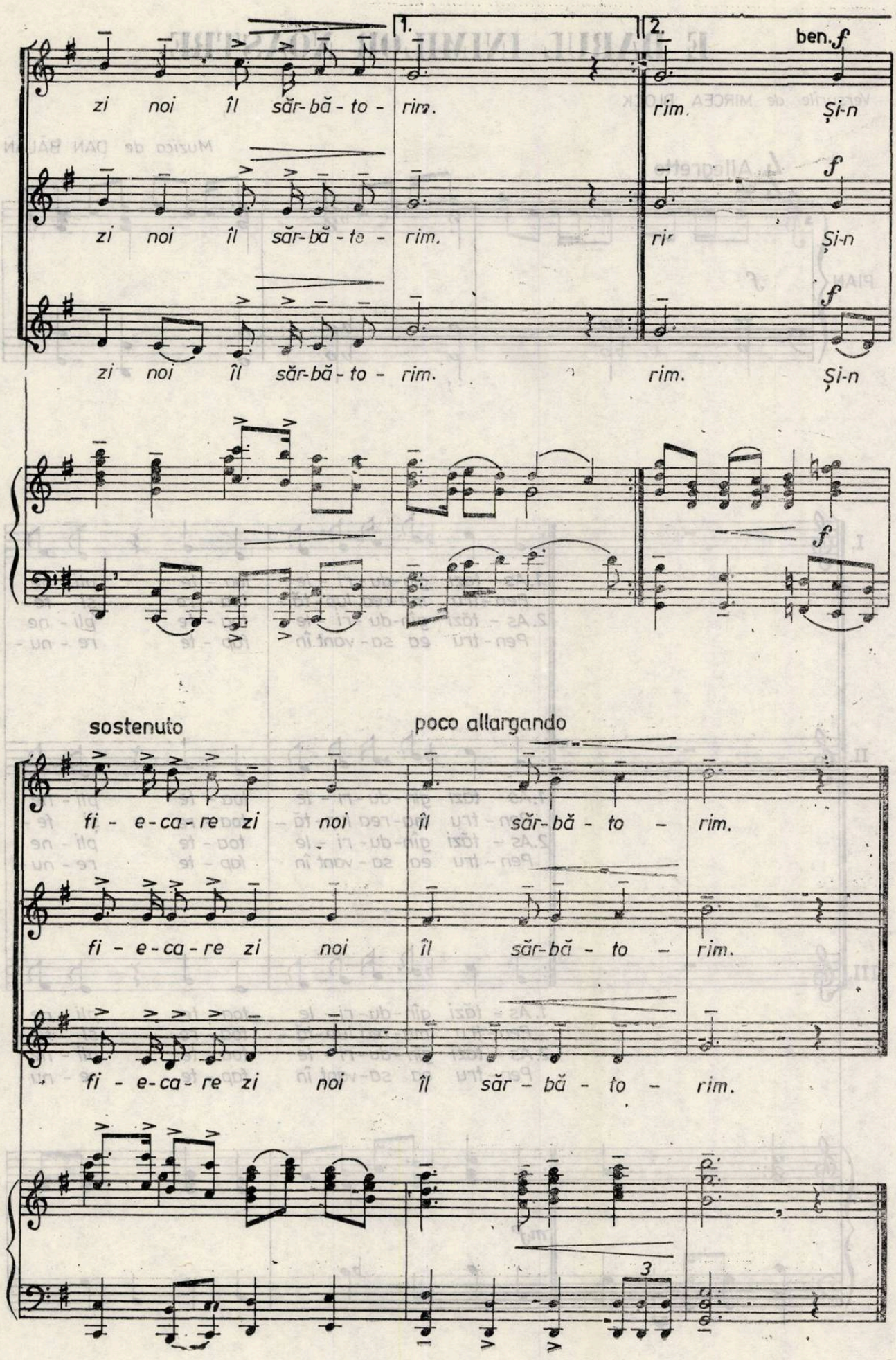
REFREN


Doar ța - ra veș - ni - că ră - mî — ne. Clă -
Și con - stru - ieș - te vi - i - to — rul.
Doar ța - ra veș - ni - că ră - mî — ne. Clă -
Și con - stru - ieș - te vi - i - to — rul.
Doar ța - ra veș - ni - că ră - mî — ne. Clă -
Și con - stru - ieș - te vi - i - to — rul.
f
f
f
f


Maestoso
poco marcato
dim în pa - ce fa - brici, flori și — cărți, Cît pe pă -
dim în pa - ce fa - brici, flori și cărți, — Cît pe pă -
dim în pa - ce fa - brici, flori și cărți, — Cît pe pă -


mîn tul a-ces-ta o să fim,
mîn - tul a-ces-ta o să fim, o să fim me - reu,
mîn - tul a-ces-ta o să fim, o să fim me - reu.

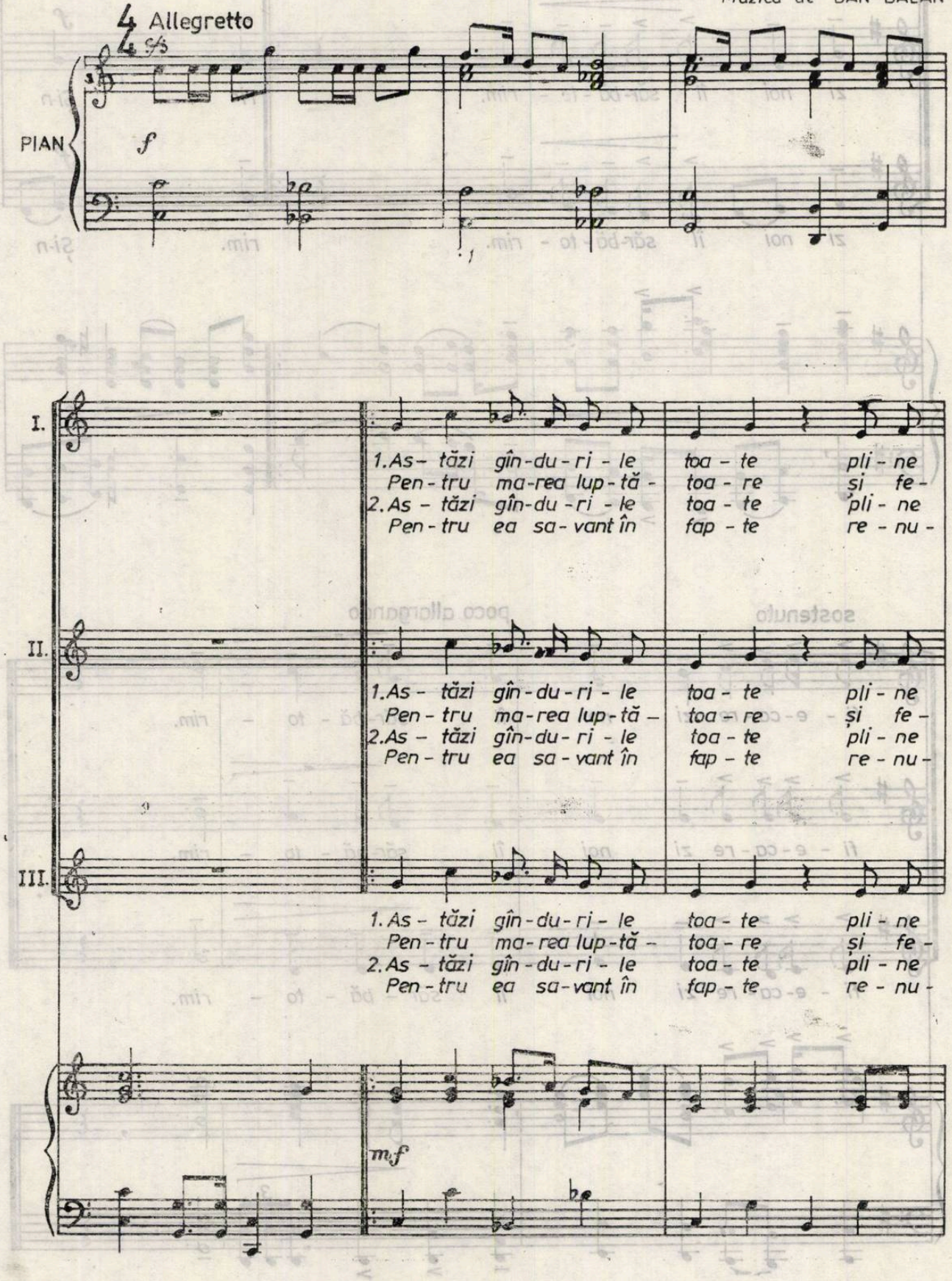

ben. f
Ța - ra noas-tră a - re un e — rou, Și-n fi - e-ca - re
Ța - ra noas-tră a - re un e - rou, Și-n fi - e-ca - re
Ța - ra noas-tră a - re un e - rou, Și-n — fi - e-ca - re
f

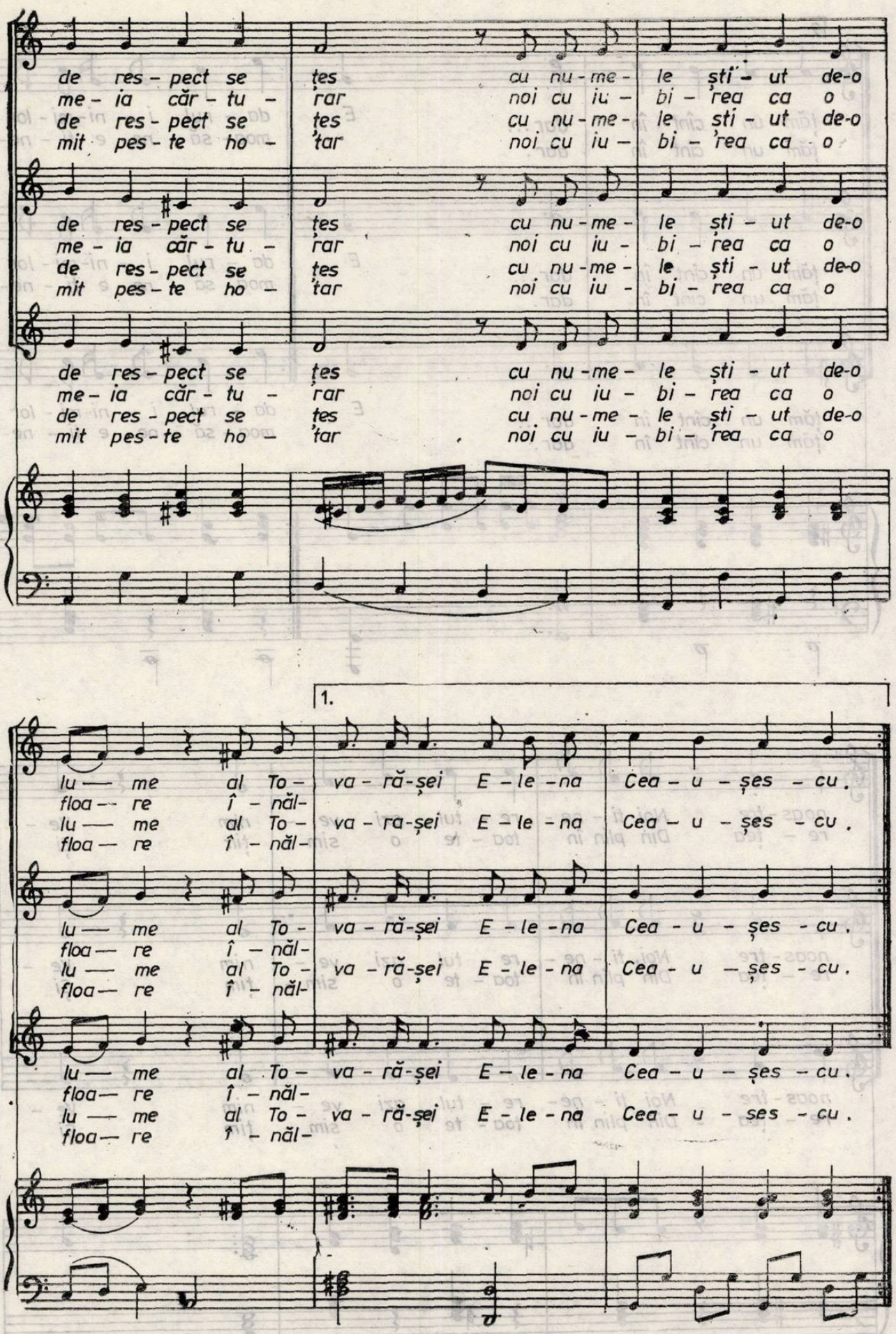

1.
2.
ben. f
zi noi îl săr-bă-to- rim.
rim. Și-n
zi noi îl săr-bă-te- rim.
ri Și-n
zi noi îl săr-bă-to- rim.
rim. Și-n
f
sostenuto
poco allargando
fi-e-ca-re zi noi îl săr-bă-to- rim.
fi-e-ca-re zi noi îl săr-bă-to- rim.
fi-e-ca-re zi noi îl săr-bă-to- rim.
3

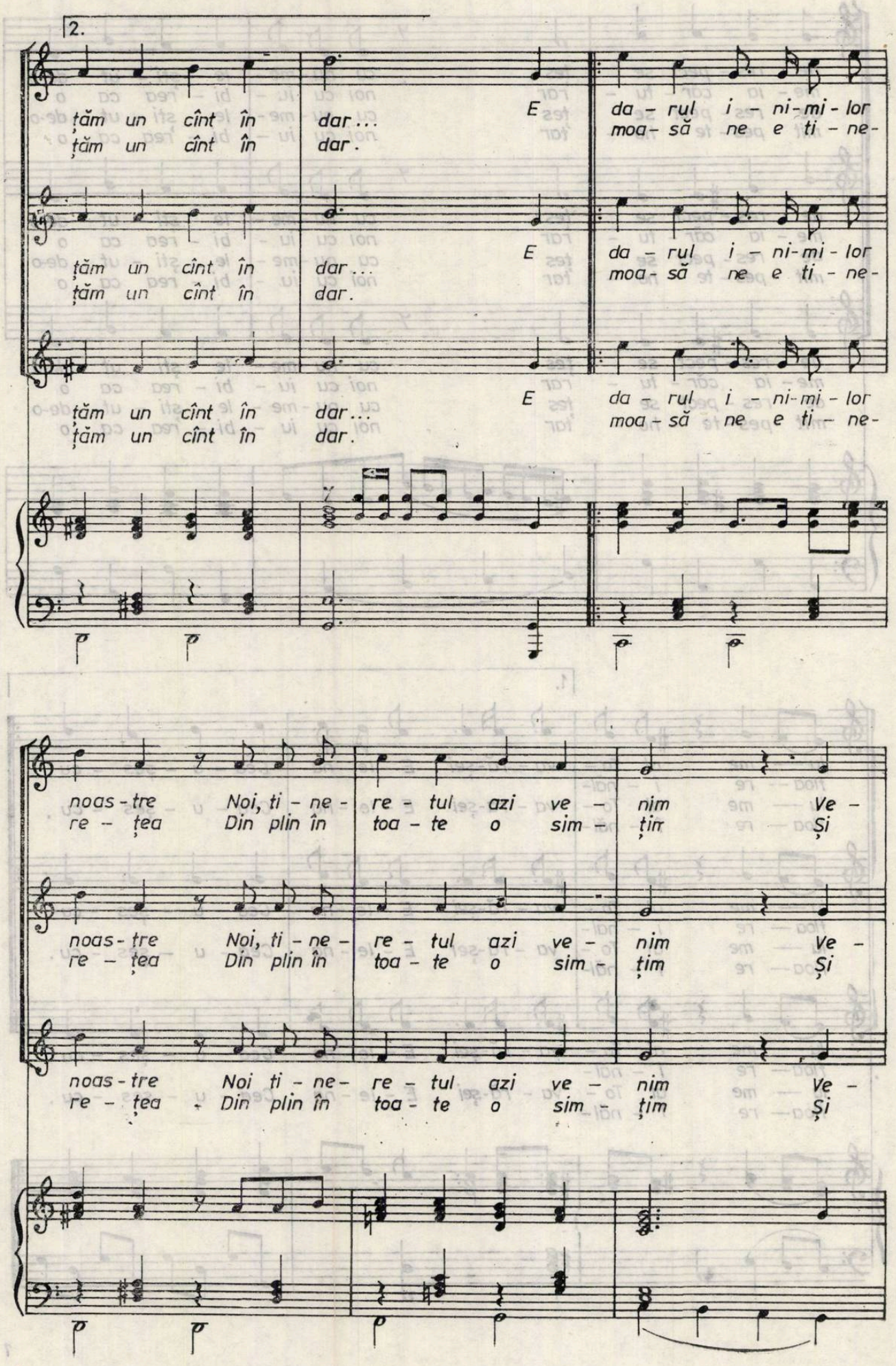
E DARUL INIMILOR NOASTRE

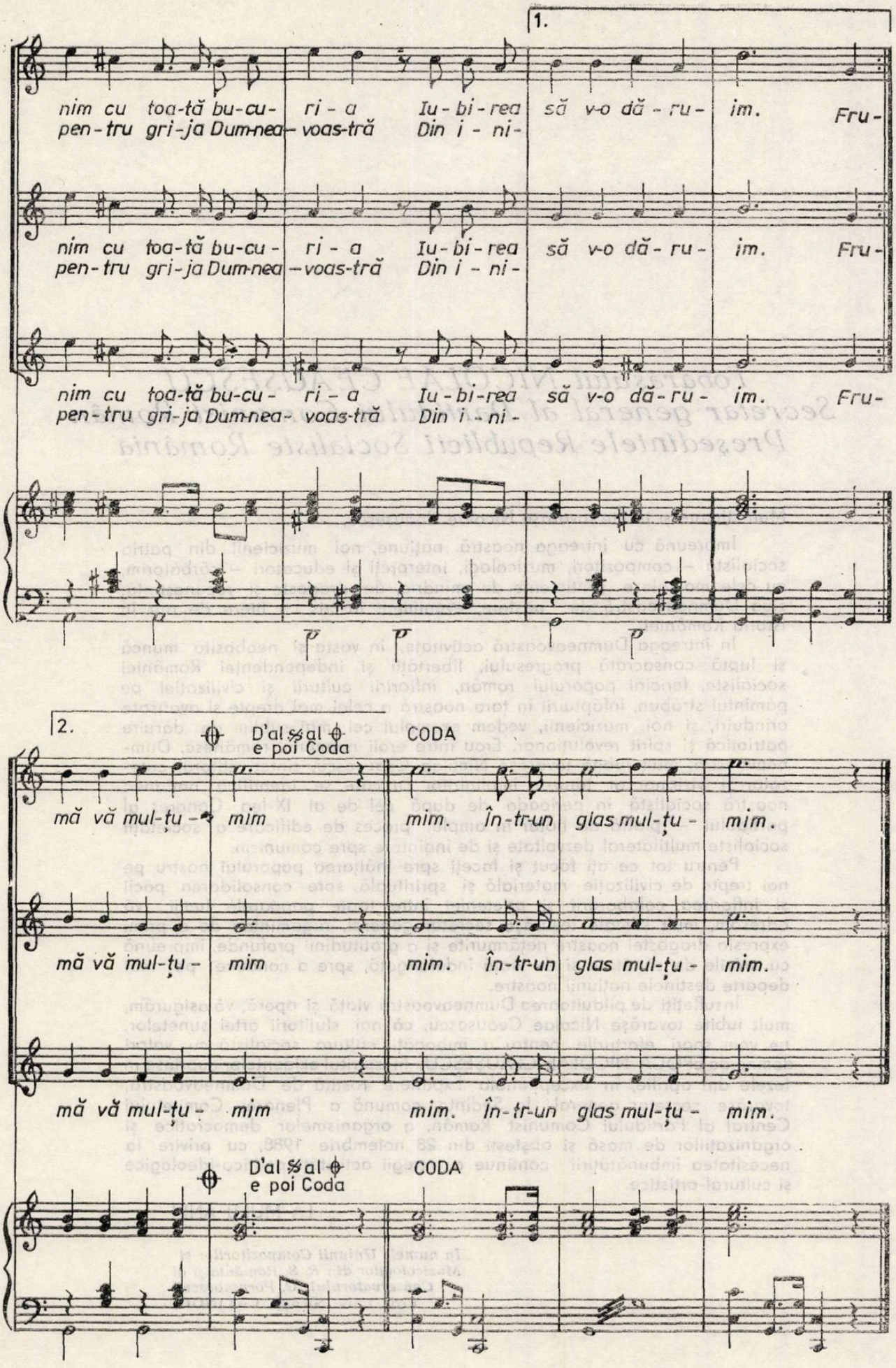
Versurile de MIRCEA BLOCK

Muzica de DAN BĂLAN




de res - pect se țes cu nu - me - le ști - ut de-o
me - ia căr - tu - 'rar noi cu iu - bi - 'rea ca o
de res - pect se țes cu nu - me - le ști - ut de-o
mit pes - te ho - 'tar noi cu iu - bi - 'rea ca o
de res - pect se țes cu nu - me - le ști - ut de-o
me - ia căr - tu - 'rar noi cu iu - bi - 'rea ca o
de res - pect se țes cu nu - me - le ști - ut de-o
mit pes - te ho - 'tar noi cu iu - bi - 'rea ca o
de res - pect se țes cu nu - me - le ști - ut de-o
me - ia căr - tu - 'rar noi cu iu - bi - 'rea ca o
de res - pect se țes cu nu - me - le ști - ut de-o
mit pes - te ho - 'tar noi cu iu - bi - 'rea ca o
1.
lu — me al To - va - ră-șei E - le - na Cea - u - șes - cu.
floa — re î - năl-
lu — me al To - va - ra-șei E - le - na Cea - u - șes - cu.
floa — re î - năl-
lu — me al To - va - ră-șei E - le - na Cea - u - șes - cu.
floa — re î - năl-
lu — me al To - va - ră-șei E - le - na Cea - u — șes - cu.
floa — re î - năl-
lu — me al To - va - ră-șei E - le - na Cea - u - șes - cu.
floa — re î - năl-
lu — me al To - va - ră-șei E - le - na Cea - u - ses - cu.
floa — re î - năl-


2.
ţăm un cînt în dar...
ţăm un cînt în dar.
E
da - rul i - ni-mi - lor
moa - să ne e ti - ne-
noas - tre Noi, ti - ne - re - tul azi ve - nim Ve -
re - ţea Din plin în toa - te o sim - ţim Şi


1.
nim cu toa-tă bu-cu- ri - a Iu - bi - rea să v-o dă - ru - im. Fru-
pen - tru gri-ja Dum-nea- voas-tră Din i - ni-
nim cu toa-tă bu-cu- ri - a Iu - bi - rea să v-o dă - ru - im. Fru-
pen - tru gri-ja Dum-nea- voas-tră Din i - ni-
nim cu toa-tă bu-cu- ri - a Iu - bi - rea să v-o dă - ru - im. Fru-
pen - tru gri-ja Dum-nea- voas-tră Din i - ni-
2.
D'al 𝄋 al
e poi Coda
CODA
mă vă mul-ţu - mim mim. În-tr-un glas mul-ţu - mim.
mă vă mul-ţu - mim mim. În-tr-un glas mul-ţu - mim.
mă vă mul-ţu - mim mim. În-tr-un glas mul-ţu - mim.
D'al 𝄋 al
e poi Coda
CODA

Tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU
Secretar general al Partidului Comunist Român
Președintele Republicii Socialiste România

Mult stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu,

Împreună cu întreaga noastră națiune, noi muzicienii din patria socialistă – *compozitori, muzicologi, interpreți și educatori* – *sărbătorim*, cu cele mai alese sentimente de mîndrie, de dragoste și recunoștință, ziua Dumneavoastră de naștere, eveniment înscris cu litere de aur în istoria României.

În întreaga Dumneavoastră activitate, în vasta și neobosita muncă și luptă consacrată progresului, *libertății și independenței României* socialiste, fericirii poporului român, înfloririi culturii și civilizației pe pămîntul străbun, înfăptuirii în țara noastră a celei mai drepte și avansate orînduiri, și noi, muzicienii, vedem exemplul cel mai sublim de dăruire patriotică și spirit revoluționar. Erou între eroii neamului românesc, Dumneavoastră, mult iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, sînteți ctitorul cutezător și vizionar al tuturor împlinirilor cu care se identifică națiunea noastră socialistă în perioada de după cel de al IX-lea Congres al partidului – piatră de hotar în amplul proces de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism.

Pentru tot ce ați făcut și faceți spre înălțarea poporului nostru pe noi trepte de civilizație materială și spirituală, spre consolidarea păcii și înflorirea colaborării și prieteniei între toate popoarele lumii,, vă adresăm, mult stimate tovarășe secretar general, rugămintea de a primi expresia dragostei noastre nețărmurite și a gratitudinii profunde, împreună cu urările de sănătate și de viață îndelungată, spre a conduce pe mai departe destinele națiunii noastre.

Însuflețiți de pilduitoarea Dumneavoastră viață și operă, vă asigurăm, mult iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, că noi, slujitorii artei sunetelor, ne vom spori eforturile pentru a îmbogăți cultura socialistă cu valori demne de EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU, în spiritul exigențelor cuprinse în tezele din aprilie, în excepționala Expunere rostită de Dumneavoastră, tovarășe secretar general, la Ședința comună a Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român, a organismelor democratice și organizațiilor de masă și obștești din 28 noiembrie 1988, cu privire la necesitatea îmbunătățirii continue a întregii activități politico-ideologice și cultural-artistice.

LA MULȚI ANI !

În numele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România și al Conservatorului „G. Porumbescu"
Prof. univ. **Nicolae CĂLINOIU**

Mult Stimată Tovarășă Academician Doctor Inginer ELENA CEAUȘESCU,

La unison cu întregul nostru popor, noi muzicienii din România socialistă – compozitori, muzicologi, interpreți și educatori – sărbătorim la 7 Ianuarie, cu cele mai profunde sentimente de mîndrie patriotică, ziua Dumneavoastră de naștere.

În complexa și neobosita Dumneavoastră activitate de militant revoluționar, ca eminent om politic și de stat, cu ilustre înfăptuiri care v-au consacrat ca savant de notorietate mondială, noi muzicienii vedem un înalt exemplu de abnegație, de dăruire dedicată propășirii civilizației materiale și spirituale a patriei, consolidării păcii și intensificării colaborării între toate popoarele lumii.

Ne exprimăm din inimă recunoștința fierbinte pentru sprijinul și îndrumarea plină de grijă și atenție pe care le acordați întregului front al științei, învățămîntului, artei și culturii românești, care în anii orînduirii socialiste și cu deosebire în perioada de după cel de-al IX-lea Congres al Partidului a cunoscut cele mai semnificative realizări din istoria existenței milenare a poporului nostru. Slujitorii Științei, culturii și artei vă aduc un călduros omagiu și vă exprimă gratitudinea și admirația pentru vasta Dumneavoastră activitate în care armonizați generozitatea caldă a omului de omenie cu maxima exigență, asigurînd un climat de emulație creatoare și spirit de autodepășire.

Conștienți de marile noastre responsabilități de artiști-cetățeni ai României socialiste, însuflețiți de idealurile socialismului și comunismului, sîntem hotărîți să ne îndeplinim în mod exemplar îndatoririle ce ne revin din Programul ideologic al partidului, din tezele din aprilie, din istorica Expunere rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului și președintele țării, la ședința comună a Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român, a organismelor democratice și organizațiilor de masă și obștești din 28 noiembrie 1988, cu privire la necesitatea îmbunătățirii continue a întregii activități politico-ideologice și cultural-artistice.

LA MULȚI ANI !

În numele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România și al Conservatorului „C. Porumbescu"

Prof. univ. Nicolae **CĂLINOIU**

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXIX NR. 1 (436) IANUARIE 1989

Omagiu marelui erou

Au intrat în tradiţia vieţii muzicale bucureştene manifestările prin care formaţiile muzicale alcătuite din cei aflaţi sub drapel omagiază momente de referinţă din calendarul aniversărilor ce înmănunchiază într-o unitate de glas şi simţire naţiunea română. Cu profesionalism, rigoare şi dăruire interpretativă, Muzica Reprezentativă a Armatei, corul şi soliştii Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei, corul Şcolii Militare de Muzică (maeştri de cor Gheorghe Popescu şi Ioan Golcea) au susţinut miercuri 25 ianuarie la Ateneul Român concertul vocal-simfonic omagial GLORIE MARELUI CONDUCĂTOR, manifestare ce a purtat girul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din R. S. România, Inspectoratului General al Muzicilor Militare şi Comitetului de Cultură şi Educaţie Socialistă al Municipiului Bucureşti.

Sub genericul „Onor Comandantului Suprem", în deschiderea serii a răsunat o suită de cîntece revoluţionare, patriotice, dedicate tovarăşului Nicolae Ceauşescu de către Dinu Stelian, Vasile V. Vasilache, Marius Ţeicu şi Emilian Ursu, solişti fiind Tiberiu Mladin şi Ioan Nicolau. Includerea în programul concertului a corului „Madrigal" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", dirijat de Marin Constantin, a readus în prim plan sonorităţile calde, sensibile ale acestui ansamblu, puse în lumină prin paginile semnate de Marin Constantin, aşa cum au fost şi cele ale piesei *Flori de cinstire*, dedicată tovarăşei Elena Ceauşescu, la care afişul serii a adăugat şi lucrarea Cameliei Dăscălescu, avînd-o ca solistă pe studenta Angela Burlacu. Într-o atentă elaborare interpretativă, sub cupola Ateneului Român s-au făcut auzite partiturile instrumentale semnate de Cătălin Ursu, Marţian Negrea, George Enescu, Ciprian Porumbescu, ultimele fiind „reformulări" timbrale ale unor pagini de largă popularitate ale creaţiei componistice româneşti (*Tarantella* din suita „Prin Munţii Apuseni", atît de cunoscuta *Rapsodie I* de Enescu sau celebra *Baladă* de Ciprian Porumbescu, avîndu-l ca protagonist pe violonistul Ion Voicu). În conducerea dirijorală a maiorului Crişan Pârâu şi a colonelului Emilian Ursu, cu participarea soliştilor Operei Române Elvira Cîrje, Florin Diaconescu, Lucian Marinescu, concertul vocal-simfonic omagial a mai cuprins lucrări de Radu Paladi, Sergiu Eremia, încheindu-se în sonorităţile triumfale ale fragmentelor din ampla partitură intitulată de Emilian Ursu *Glorie*.

★

Purtător de stindard al culturii româneşti pe nenumărate meleaguri ale ţării şi dincolo de hotarele sale, corul de cameră „Madrigal" condus de Marin Constatin şi-a înscris numele şi în acest ianuarie aniversar în prim-planul manifestărilor cu caracter omagial, participînd în diferitele concerte şi spectacole dedicate evenimentelor sărbătorite în acest debut de an. În sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti s-a desfăşurat marţi 24 ianuarie un concert vocal-instrumental omagial al cărui program s-a deschis în ambianţa de eveniment artistic a rostirii interpretative a „Madrigalului", tălmăcind un florilegiu de pagini corale aparţinînd lui Marin Constantin, aducînd din nou în lumină prospeţimea inspiraţiei folclorice elaborate, căldura şi simplitatea liniei melodice, reliefate în piese ca *Peste plaiul României* (versuri Viorel Cozma), *Ani înfloritori* (text de Nicolae Stoian), *Flori de cinstire* (solist Constantin Petrescu) sau în urarea a cărei atmosferă sărbătorească a fost punctată de elementele de percuţie : *Cîntă ţara românească, Ceauşescu să trăiască*. Momentele solistice ale acestui program au oferit noi prilejuri de afirmare interpretativă studenţilor Conservatorului bucureştean : cu obişnuita-i expresie statuară, basul Mihnea Lamatic a dat glas piesei *Mi-e dragă stema ţării mele* de Cornel Trăilescu ; tot în acompaniamentul Doinei Micu, soprana Angela Burlacu a evidenţiat cu robusteţea glasului său mesajul *Omagiului* de Camelia Dăscălescu, iar violonistul Florin Croitoru a trasat cu un ton amplu şi fluiditate a discursului liniile *Capriciului solo* de Vasile Filip.

În finalul programului, fuiorul de voci al „Madrigalului" a traversat vîrste diferite ale artei noastre corale, interpretînd cu naturaleţe şi strălucire *Suita din Bihor* de Francisc Hubic, *Cîntec de pace* de Adrian Pop şi *Hora Unirii*, într-o unitate de glas cu întreaga sală.

★

Zeci şi zeci de lucrări oglindesc în pagini muzicale coordonatele actuale ale spiritualităţii

noastre, zeci și zeci de partituri componistice ale acestor ani tălmăcesc prin vers și muzică vibrantul omagiu pe care întreaga națiune îl aduce celui aflat în fruntea sa de mai bine de două decenii.

Un impresionant mănunchi de asemenea piese corale au fost prezentate în primă audiție în concertul-omagiu găzduit de Studioul de concerte al Radioteleviziunii, organizat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și Radioteleviziunea Română sub genericul „Slăvim în cîntec Eroul națiunii". În compania orchestrei simfonice a Radioteleviziunii — la al cărei pupitru dirijoral s-au aflat Cristian Brâncuși și Sergiu Eremia — pe podium s-au perindat colective corale de prestigiu, înnobilînd printr-o frumoasă ținută artistică dimensiunile stilistice variate ale opusurilor semnate de reprezentanți ai unor generații diferite de creatori, ilustrînd nu numai temeinicia abordării genului în cadrul școlii noastre componistice, ci și pregnanta ancorare a preocupărilor autorilor în tematica ce definește astăzi o largă arie a repertoriului dedicat ansamblurilor vocale. Cîntece avîntate, mobilizatoare, păstrînd pulsația energică, viguroasă a marșurilor patriotice, revoluționare, cîntece luminoase, dinamice, degajînd un suflu mai tineresc, pagini străbătute de un mai pronunțat lirism, de cantabilitate melodică, au reliefat atribute prin care unii dintre autorii genului își individualizează lucrările ; astfel, piesele datorate lui Radu Paladi, Vasile V. Vasilache, Teodor Bratu, Sergiu Eremia, Adalbert Winkler, Sergiu Sarchizov, Gheorghe Bazavan, Dan Bălan, Mircea Bădulescu, Costică Andrei, cele semnate de Camelia Dăscălescu, Ion Cristinoiu, Marius Țeicu, Ionel Tudor, Temistocle Popa, de Lucian Vlădescu, de Șerban Nichifor, de Liana Alexandra, de Marin Constantin au fost tălmăcite de corul mixt și corul de copii al Radioteleviziunii Române (îndrumate de Aurel Grigoraș și, respectiv, Eugenia Văcărescu Necula), corul Filarmonicii „George Enescu" (maestru de cor Mihai Diaconescu), corul Operei bucureștene (pregătit de Stelian Olaru), de corul de cameră „Madrigal" condus de Marin Constantin, acestor formații alăturîndu-li-se soliști ai Operei din capitală, ai teatrului de Operetă etc. Pagini de largă respirație, pagini de maiestuoasă arcuire, pagini ce și-au împletit mesajul de sărbătoare, de stimă în rezonanțe imnice rostind o veritabilă odă a acestor ani înnoitori.

★

Destinată unei permanente simbioze a artelor (cea muzicală, literară, coregrafică, plastică etc.) scena Operei Române din București a găzduit luni 23 ianuarie spectacolul festiv organizat de Consiliul de Educație Politică și Cultură Socialistă al Comitetului Municipal București al Partidului Comunist Român, sub genericul „Omagiu Marelui Erou", spectacol ce a reunit într-o vibrantă atmosferă sărbătorească remarcabile forțe interpretative ale artei profesioniste și de amatori din capitală.

Prin cuvînt și muzică — îngemănate în partituri vocal simfonice semnate de Ion Cristinoiu, Sergiu Eremia, Vasile Spătărelu, Paul Urmuzescu, Cornel Trăilescu, Vasile V. Vasilache, Șerban Nichifor — lucrările prezentate, multe dintre ele în primă audiție, au reliefat într-o monumentală odă *Iubirea-ntregului popor*, dedicată *Lui Ceaușescu ziditor de țară*, înălțînd un *Imn de slavă Eroului națiunii românești*. Sînt titluri revelatoare, al căror mesaj de adîncă prețuire și recunoștință a adus la același numitor al gîndirii și simțirii autori aparținînd unor generații diferite, unor orientări stilistice diversificate, compozitori și poeți. Versurile lui Nicolae Dragoș, Nicolae Dan Fruntelată, Mircea Florin Șandru, Rusalin Mureșan — în tălmăcirea unor actori de frunte ai teatrului românesc — glasurile cristaline, rafinat conduse ale celor din corul de cameră „Madrigal" — interpretînd cîteva pagini recente datorate dirijorului formației, Marin Constantin — s-au integrat acelorași semnificații deosebite ale manifestării, conturînd prin alte fațete această frescă de istorie contemporană, așa cum a simbolizat-o și tabloul literar-muzical-coregrafic „Destin de comunist erou — pe românescul legendar pămînt", realizat de baletele reunite ale Operei Române, Teatrului de stat de Operetă, Liceului de artă „George Enescu" și un grup de dansatori amatori, laureați ai Festivalului Național „Cîntarea României", de Corul Filarmonicii bucureștene, de corul și orchestra Operei Române, în conducerea muzicală a lui Horia Andreescu. Acestor colective artistice li s-au adăugat — în desfășurarea întregului spectacol coordonat de regizorul Cornel Todea — o pleiadă de cîntăreți ai scenei noastre lirice, voci de prestigiu, dar și altele în plină ascensiune pe drumul afirmării.

Anca Ioana ANDRIESCU

★

O atmosferă sărbătorească am întîlnit-o cu prilejul concertului omagial dedicat aniversării a 130 de ani de la unirea Principatelor române și totodată zilei de naștere, îndelungatei activități revoluționare a ctitorului României socialiste, cîrmaciul înțelept al destinelor sale, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România.

Organizat de Consiliul Politic Superior al Armatei și Consiliul Culturii și Educației Socialiste, spectacolul intitulat „UNIRE-NSEAMNĂ STRÎNSĂ UNITATE : PARTID, POPOR ȘI BRAV CONDUCĂTOR" a exprimat, într-o formulă artistică variată și inspirată, sentimentele de dragoste și recunoștință față de trecutul

glorios al poporului nostru, față de președintele țării, comandantul suprem al Armatei.

Conceput mai ales ca o succesiune de tablouri literar-muzicale, cărora li se adaugă, după caz, sugestia coregrafică precum și cea cinematografică — aceasta din urmă apărînd destul de frecvent în spectacolele Armatei — acest spectacol omagial a debutat în mod simbolic cu un grupaj de momente inspirate de tematica unității naționale. Caracterul imnic al cantatei de Cornel Trăilescu — ce a beneficiat de concursul soliștilor Sanda Șandru, Ecaterina Țuțu, Gabriel Năstase, Dan Zancu — dezinvoltura componistică degajată de piesa vocal-simfonică *Spre comunism, biruitori* de Sergiu Eremia, precum și armoniile corale cu vechi rezonanțe patriotice *Voința neamului* de I. Danielescu sau momentul muzical-coregrafic-cinematografic grefat pe ideea genezei poporului român au conferit un veșmînt deosebit de atrăgător tematicii amintite.

Exprimîndu-și profundul atașament față de comandantul suprem, forțele artistice ale Armatei (Ansamblul Artistic „Doina", Corul de ofițeri femei al C.C.A., Corul Regimentului de gardă) în colaborare cu alte forțe artistice ale capitalei (de la Opera Română, Operetă, Ansamblul „Rapsodia Română") și-au continuat evoluția cu un bogat tablou omagial în care muzica, versul, coregrafia și pelicula cinematografică au potențat non-stop mesajul.

Coloana vertebrală a acestui grupaj a fost însă muzica vocal-simfonică îmbogățită prin lucrări inspirate precum : *Balada comunistului erou*, de o nobilă cantabilitate, de Sergiu Sarchizov, *Un om de omenie* (solist Ionel Voineag de la Opera Română din București) de Ionel Tudor, *Cînt de aleasă prețuire* de Ion Cristinoiu, (solist Dan Zancu și copilul Gabriel Andronache), *Onor comandantului suprem* de Constantin Popovici (soliști Veronica Ionescu, Maria Diaconescu, Tiberiu Mladin, Ioan Nicolau, de la Ansamblul Artistic „Doina" al Armatei).

Prezența în spectacol a tînărului violonist Gabriel Croitoru — cu un fragment din piesa *Împliniri* de Mihnea Brumariu — a conferit o notă de sporită subtilitate demersurilor expresive ale spectacolului ce au debordat sonor și în următorul moment de șezătoare folclorică (un potpuriu de cîntec și dans popular) ce a beneficiat de aportul soliștilor baletului Ansamblului „Rapsodia Română", baletului și orchestrei de muzică populară a Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei sau în amplul tablou de muzică ușoară animat de tinerețea unor pionieri și de cîntul soliștilor aceluiași ansamblu al armatei, avînd ca suport o bijuterie a genului : piesa *Deschideți poarta soarelui* de Anton Șuteu.

Tabloul final al concertului a avut ca principal reper sonor lucrarea *Eroul Ceaușescu, iubit conducător* de Sergiu Eremia (soliști : Sanda Șandru, Ecaterina Țuțu, Gabriel Năstase, Nicolae Urziceanu) și s-a împlinit apoteotic prin intonarea unui călduros *La mulți ani cu sănătate*, într-o mare scenă de ansamblu.

Subliniem că la reușita acestui spectacol au contribuit prin patosul și distincția recitării poetice actorii : Gheorghe Cozorici, Olga Delia Mateescu, Eusebiu Ștefănescu, Mihai Dinvale, Adela Mărculescu, Lucia Mureșan, Rodica Mureșan, Adrian Petrache și Mircea Albulescu. Conducerea muzicală a întregului spectacol a fost asigurată cu o mînă sigură de cunoscutul muzician colonel Sergiu Eremia, iar regia artistică de mai tînărul dar talentatul regizor Dumitru Cucu.

Ileana URSU

★

La 26 ianuarie, aniversarea zilei de naștere a tovarășului Nicolae Ceaușescu, a îndelungatei sale activități revoluționare, Filarmonica bucureșteană îi închina un concert extraordinar cuprinzînd pagini din trecut ale creației românești, pagini cărora curgerea timpului le-a certificat calitatea și le-a consolidat o largă și binemeritată popularitate. Dincolo de alegerea inspirată a pieselor (alăturînd unor lucrări intens vehiculate cîteva opus-uri mai rar abordate) și dincolo de perfecțiunea execuției (realizată printr-un efort cu totul deosebit, întrucît aceeași orchestră a pregătit, sub bagheta aceluiași dirijor, și programul simfonicului pentru următoarele două zile, ce includea — pe lîngă un concert și o simfonie de Beethoven — prima audiție a cantatei *Ca om al țării* de Liana Alexandra, pe versurile poetului Nicolae Dragoș), ceea ce a constituit valoarea de excepție a acestui concert a fost emoționanta credință și dăruirea totală în care s-a consumat actul interpretativ.

Insuflînd instrumentiștilor Filarmonicii „George Enescu" acea veritabilă stare de grație care aureolează concentrarea intelectuală cu înalta bucurie spirituală a trăirii muzicale, dirijorul Remus Georgescu a imprimat interpretării o forță tulburătoare a comunicării cu publicul. Iar cum acest public se compunea aproape în exclusivitate din reprezentanți ai uneia dintre cele mai tinere generații (în speță : elevi de liceu), beneficul impact asupra auditoriului era copleșitor ; au stat mărturie aplauzele puternice și îndelungi, ce au determinat în cele din urmă bisarea piesei care marcase punctul culminant — ca valoare interpretativă — al serii : *Brîul*, ultimul dintre cele *Patru dansuri românești* ale lui Tiberiu Brediceanu. De altfel, nu cred să mai fi ascultat vreodată o versiune atît de fericită a acestor mici bijuterii, o versiune capabilă să exalte cu atîta sobră sinceritate patriotismul adînc și ardent al unei muzici de nobilă sorginte folclorică. A fost însă, aceasta, trăsătura ce a caracterizat întreg programul — de la *Balada*

lui Ciprian Porumbescu (căreia violonista Cristina Anghelescu i-a atribuit o puritate a tonului, o simplitate și o discreție a exprimării sentimentului infinit mai mișcătoare decît exacerbările romantice obișnuite în înțelegerea acestei pagini ilustre) și *Rapsodia I* a lui George Enescu (unde au strălucit intervențiile solistice susținute de clarinetistul Valeriu Bărbuceanu, oboistul Mihai Elena, violistul Ștefan Gheorghiu, și unde dirijorul a preferat teatralității altor versiuni o cursivitate firească a muzicii, pînă la celebrul *Izbuc* din suita simfonică *Prin Munții Apuseni* de Marțian Negrea (unde Remus Georgescu a introdus o fluiditate de tip impresionist, poetizînd această pagină căreia pînă acum i-a fost exploatată doar vitalitatea). Din structura simfonică a programului au ieșit întrucîtva aria „Mugurel de cîntec românesc" din opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino (cîntată de Ioan Suciu) și prima dintre cele două piese alese din suita *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah (aceasta, cu un pronunțat specific de muzică ușoară, ieșea totodată și din zona creațiilor de inspirație folclorică, pe care a fost clădit întregul program) ; în schimb, entuziasmantul marș-cavalcadă din aceeași suită a lui Tiberiu Olah a marcat și el, datorită nervului și vigorii pe care interpretarea i le-a pus cu măiestrie în valoare, unul dintre momentele de vîrf ale concertului. Un loc cu totul aparte a ocupat, în context, *Suita I „Almăjana"* a compozitorului Remus Georgescu ; un mozaic de miniaturi folclorice excelent prelucrate pentru orchestră de coarde, în care „montura" obiectului de artă face să sclipească și mai puternic prețiosul material utilizat. Și aici, ca și în toate celelalte lucrări, dirijorul Remus Georgescu a găsit modalitatea originală de a crea — prin profunzimea și gravitatea interpretării, iar nu supralicitînd spectaculozitatea intrinsecă a muzicii — un act de mare forță artistică.

Luminița VARTOLOMEI

Flori de aleasă cinstire

Bogata agendă a manifestărilor omagiale din acest ianuarie aniversar a debutat, la Ateneul Român, printr-un spectacol dedicat, la 5 ianuarie, sărbătoririi zilei de naștere și îndelungatei activități revoluționare a tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu, membru al Biroului Politic al Comitetului Central al Partidului, prim vice-prim ministru al Guvernului, organizat de Consiliul de Educație Politică și Cultură Socialistă al Comitetului Municipiului București al P.C.R.

Sugestiv intitulat „Flori de aleasă cinstire", acest spectacol omagial a făcut să vibreze, la nivelul celei mai înalte prestații artistice, prinosul de dragoste și recunoștință față de eminentul om politic, de savantul de largă recunoaștere internațională Elena Ceaușescu, astfel încît aliajul dintre muzica românească și vers să se realizeze la cota incandescentă a sentimentelor ce ne animă.

Asigurînd coloana vertebrală a desfășurării muzicale a spectacolului, dirijorul Cristian Mandeal și Orchestra simfonică a Filarmonicii și corul Operei Române din București au intonat mai întîi acordurile de o nobilă poezie ale *Poemei Române* de George Enescu. În alternanță cu versuri semnate de Viorel Cozma, Nicolae Dragoș, Nicolae Dan Fruntelată, Dan Rotaru și recitate cu har de actorii Cristina Deleanu, Cezara Dafinescu, Adela Mărculescu, Mihai Dinvale, George Motoi și Mircea Albulescu, momentele muzicale au punctat o emoționantă traiectorie de rezonanță spirituală contemporană. Alături de prime audiții inspirate, semnate de : Ion Cristinoiu — un cantabil *Cîntec de aleasă prețuire* pentru cor și orchestră, solist Dan Zancu de la Opera Română din București — ; Ionel Tudor — *Într-un gînd, într-un glas* pentru cor și orchestră, solist Lucian Marinescu de la Opera Română din București — ; Camelia Dăscălescu — *Omagiu eroinei luptătoare*, pentru orchestră, solist Dorin Teodorescu de la Teatrul de Operetă București —, au fost interpretate și alte partituri ce întregesc semnificația patriotică a momentului. Menționăm, în ordinea înscrisă în program, piesele : *Te-nalți în glorii, patrie română* pentru cor și orchestră de Sergiu Eremia ; *Împlinire* — pentru vioară și orchestră, solistă Cristina Anghelescu, de Mihnea Brumariu ; *Dragul meu București* de Paul Urmuzescu, solistă studenta Anca Herțea. Un moment cu o culoare aparte, marcat de stilul coral inconfundabil al „Madrigalului" condus de Marin Constantin și-a dezvăluit finețea de acuarelă în tripticul : *Flori de aleasă cinstire ; Corole de cînt* și *Cîntă țara*. Într-o complexă țesătură vocal-simfonică, *Cîntecul patriei libere* de Gheorghe Dumitrescu — soliști : Elvira Cîrje, Dan Zancu, Nicolae Urdăreanu, Constantin Ene, de la Opera Română din București —, a încheiat acest prim periplu al rezonanțelor sărbătorești, patriotice, declanșate de dimensiunile festive ale momentului în muzica și poezia românească, rezonanțe subliniate de acordurile finale ale cîntecului *La mulți ani, cu sănătate* interpretat de toate formațiile prezente.

Ileana URSU

Ideea unității și continuității românilor pe vechiul pămînt al Daciei, oglindită în muzică

Doru POPOVICI

Miron Costin nota cîndva : „Numele cel mai adevărat, autentic de la primul descălecat prin Traian, este român sau romanus, care nume acest popor l-a păstrat întotdeauna între dînșii și . . . același nume este dat îndeobște și muntenilor și moldovenilor, și celor ce trăiesc în țara Transilvaniei". . .

Poporul român s-a născut pe acest pămînt daco-roman, în cinste și omenie a trăit, a iubit frumosul, adevărul, conturînd o linie a binelui, a muncit cu o nobilă dăruire, generînd o civilizație și o cultură milenară, și-a apărat bunurile materiale și spirituale și niciodată nu a rîvnit la bunurile altor popoare. Toți marii oameni de cultură care au trăit și trăiesc pe pămîntul „Daciei Felix" au reliefat ideea unității de neam și continuității românilor pe acest teritoriu al cîntecului, în care răsună doina și dorul dor, multe variante ale baladelor nepieritoare, *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Toma Alimoș*, unde se recită fremătător poetica lui Eminescu, se aud rapsodiile lui George Enescu, în timp ce „Coloana Infinită" a înțeleptului de la Hobița — Constantin Brâncuși — simbolizează sufletul înalt și drept și plin de înțelepciune al acestui popor, ale cărui idealuri s-au contopit pînă la identificare cu sensurile multiple ale noțiunilor de liniște și concordie.

Ca o expresie fidelă a tălmăcirii ideii unității și continuității pe vechiul pămînt al Daciei s-a generat o adevărată eufonie a luptei strămoșilor noștri pentru mult dorita libertate. Este suficient să ne gîndim la neoromantica operă *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu, în care se evidențiază mirificul tabloul al zorilor și extazul nunții — simboluri ale bucuriei de a trăi a unui neam plin de vitalitate. Liviu Glodeanu ne-a dăruit opera *Zamolxe*, după piesa lui Lucian Blaga, iar în acest context de o eufonie post-expresionistă, pe fond spiritual românesc, punctul culminant al acestei profunde creații coincide cu semnificația grăitoare a frazei : *Dumnezeu sîntem noi !* — reliefîndu-se tulburătoare rezonanțe terestre. Un mare număr de poeme corale au fost dedicate lui Burebista și lui Decebal, nemaivorbind de evocatoare cantate și-n această privință amintim mai ales pe tînărul compozitor Șerban Nichifor, care printr-o muzică plină de un larg suflu romantic și cu rezonanțe bizantine ne poartă cu gîndurile la vremuri de demult, vremuri în care strămoșii noștri au dăruit culturii universale miturile lui Orfeu și Oedip, iar spiritualitatea lor profundă a fost subliniată de însuși Platon. Aprofundînd aceste lucrări, gîndurile îmi aleargă spre o scriere importantă a lui George Breazul — *Un capitol de educație muzicală* — din care reținem : „Din acele străfulgerări de muzică tracică pe care le descoperim pînă azi în conștiința românească, străbătînd veacuri de transformări, de încercări, de înfrîngeri și biruințe, s-a alcătuit, cu vremea, sufletul muzical al românului, autentic, caracteristic, mărturie vie și concludentă asupra firii, asupra geniului, asupra aspirațiilor neamului. Din acele străfulgerări, iată pentru încheiere o sentință a lui Zamolxe, o rază de înțelepciune, surprinsă, încredințată nepieririi, transmisă nemuritoare lumii și nouă de către Platon, sub lumina gîndurilor căruia deschidem acest capitol de educație muzicală și sub care îl închidem :

«Tot așa și cîntecul acesta, Harmenide : l-am învățat în oaste de la un doctor trac, unul din ucenicii lui Zamolxe despre care se spune că are puterea să te facă nemuritor. Acest trac spunea că doctorii greci au mare dreptate să facă observația de care pomeneai. Dar, adaugă el, Zamolxe, regele nostru, care e zeu, spune că, precum nu se cade să încercăm a vindeca ochii fără să ne ocupăm de cap, ori capul fără trup, tot astfel nu se cade să încercăm a vindeca trupul fără să vedem de suflet și că tocmai din pricina asta sînt multe boli la care nu se pricep doctorii greci, fiindcă nu cunosc întregul de care ar trebui să îngrijească. Căci dacă aceasta merge rău, este peste putință ca partea să meargă bine . . . Prin urmare, întîi de toate și mai presus de orice, trebuie să îngrijim de suflet, dacă vrem să fie în bună stare capul și trupul întreg. Cu cîntece de vrajă să ne curățim sufletul».

Era firesc ca un popor, care-și are originea în ambianța spirituală daco-romană să dea naștere la compozitori care să-i pună într-un con de lumină pe exponenții de frunte ai culturii romane și sub acest raport vom aminti lucrări cum sînt Simfonia de tip neobaroc *Ovidiu* — cea de a treia simfonie a lui Sigismund Toduță — neoromantica operă *Ovidiu* de Constantin Nottara, după piesa lui Vasile Alecsandri și mai ales *Elegia pontica* de Theodor Grigoriu, creație de un mișcător lirism, care își are împlîntate rădăcinile în „extazul de seve" al ultimei perioade componistice enesciene.

Faptele vitejești ale voievozilor noștri, care împreună cu eroicul popor român au luptat îm-

potriva nedreptăților sociale și naționale ale timpului lor, pentru independența patriei au fost oglindite în nenumărate piese de muzică destinată corului a cappella. Este suficient să amintim opusuri cum sînt *Ștefan Vodă și codrul, Cîntecul Prutului, Ștefan și șoimul, Arcașii lui Ștefan* de Izidor Vorobchievici, diferitele variante ale armonizării simbolicei compoziții *Hora Unirii,* pe versurile mobilizatoare ale lui Vasile Alecsandri, *Cîntecul lui Ștefan Vodă* și *Hora de la Plevna* de Gavriil Musicescu, iar în zilele noastre, un mare număr de cîntece de mase sînt inspirate de această tematică istorică majoră. În domeniul cantatei, legată de tematica istorică, — tematica răscolitoare a unității și continuității românilor pe acest pămînt, — s-au realizat lucrări, pe care, cu o legitimă mîndrie și satisfacție le considerăm *de referință* : am numit lucrările vocal-simfonice *Mănăstirea Argeșului* de Iacob Mureșianu și *Mama lui Ștefan cel Mare* de Gheorghe Dima, primele cantate istorice concepute în țara noastră, încadrate în romantismul muzical autohton. În cazul generației post enesciene s-a impus muzica lui Gheorghe Dumitrescu, creatorul oratoriului și operei istorice moderne. Pornind de la folclorul românesc, de la caracterul său modal și de la asimetria ritmică a acestuia, precum și de la neo-romantismul latin — și sub acest aspect citățm numele simbolice ale lui Berlioz și Respighi — Gheorghe Dumitrescu a creat popularul și în același timp monumentalul oratoriu *Tudor Vladimirescu,* din care se detașează mai ales *Cîntecul mamei lui Tudor, Corul Oltencelor,* dramaticele recitative și vigurosul final ; mai amintim în acest context al unei muzici de un eroism profund, atît de departe de nedorita bravadă adolescentină, operele *Vlad Țepeș, Ion Vodă, Meșterul Manole* — ca să citățm doar cîteva, care și-au cîștigat o binemeritată apreciere, atît din partea specialiștilor, cît și din partea publicului. O mențiune specială o acordăm lucrărilor dedicate lui Ștefan cel Mare — din acest punct de vedere citățm : *Apus de soare* de Mansi Barberis și *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu, ambele sînt caracteristice pentru neoromantismul românesc, ducînd mai departe „linia" lui Gheorghe Dumitrescu.

Se poate vorbi de un foarte mare număr de lucrări inspirate de lupta neamului românesc, unit în cuget și-n simțiri, împotriva imperiului austro-ungar. Aproape că nu există compozitor înaintaș reprezentativ, care să nu fi scris lucrări în această ambianță estetică. Ion Vidu și-a cîștigat o imensă popularitate prin simplitatea expresivă a corurilor inspirate din folclorul nostru, încît nu exagerăm cînd susținem că ele au devenit „piese clasice" — ne referim la *Preste deal, Răsunetul Ardealului* sau *Răsunet din Crișana.* Trebuie evidențiat sensul subtil al conținutului textului literar — *Preste deal la nana-n vale, Mîndru trandafir răsare* . . . — care, aparent ni se înfățișează ca un duios cîntec de dragoste, dar în fond, Ion Vidu a îndreptat gîndurile celor care-l ascultau cu respirația tăiată spre marea idee a Unirii, încît Munții Carpați să nu mai constituie o graniță. Aceeași idee o întîlnim dealtfel și la Octavian Goga, cel care în articolul publicat în ziarul *Adevărul* consemna următoarele : „În zadar stau la masă c-o foaie de hîrtie albă să cobor pe ea o frîntură din cea mai sfîntă epopee. Amintirile nu mai ascultă, ochii rătăcesc pe drumul regimentelor într-aripate și din ființa mea se desprind toate picăturile de lumină care se pierd în norul de praf din urma lor . . . Nu știu ce mister al ironiei m-a învrednicit să trăiesc aceste clipe și nu înțeleg ce bine voi fi făcut în viață de mi-a fost dat să ajung ziua cînd gura mea poate să rostească adevărul înfricoșat : — Nu mai sînt Carpații !" D.G. Kiriac ne-a lăsat moștenire sublima miniatură corală *Limba românească,* în care se reliefează simbolicele versuri : *Vorbiți, scrieți românește.* Nu mai puțin emoționant ne apare opus-ul său *Cîntăm libertatea,* unde printr-o melodie simplă, larg accesibilă și mobilizatoare, el a tălmăcit la un înalt nivel artistic versurile lui George Coșbuc : *Cîntăm libertatea și numele sfînt / Al țării străvechi și al acestui pămînt / Iubirii de neam ce de-a pururi a fost / O pavăză-n lupte și-n pace adăpost . . .* În ramura muzicii vocal-simfonice s-au impus creații precum cantata-oratoriu dedicată lui Gheorghe Doja, de Constantin Palade, dar mai ales cutremurătorul oratoriu dramatic *Horea* de Sigismund Toduță, cel care continuă pe o linie a unui dens concept polifonic, granitic legat de folclorul românesc, tradiția operelor asociate tot luptei eroului legendar, ce a fost tras pe roată de exponenții tiraniei austro-ungare și-n acest sens menționăm creațiile teatrului liric ale lui Nicolae Bretan și Sabin Drăgoi. Lui Horea și lui Avram Iancu le-a fost sortit să fie cîntați nu numai de rapsozii noștri, ci și de valoroși compozitori, începînd cu Timotei Popovici și terminînd cu reprezentanții cei mai importanți ai muzicii corale din România zilelor noastre. Mijloace noi de expresie — cum ar fi noul modalism și cele raportate la sinteza serial-modală, la care se adaugă o imensă varietate ritmică și timbrală — a promovat Cornel Țăranu, într-o cantată despre același erou de legendă, Horea, precum și într-un madrigal dramatic inspirat de lupta memorandiștilor — luptă care a constituit un moment foarte important în istoria noastră, prefigurînd luminosul act de la 1 decembrie 1918, de la Alba Iulia. Mai pot fi amintiți, în această ambianță a inovației înțelepte, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Adrian Pop, Mihai Moldovan și Liviu Glodeanu, cu toții, într-un anume fel preluînd creator școala componistică a profundului artist care este Sigismund Toduță. Să nu uităm că unii dintre cei mai reprezen-

tativi compozitori înaintaşi, exponenţi ai romantismului muzical românesc au luptat ca muzicieni patrioţi împotriva imperiului austro-ungar şi din această cauză au fost încarceraţi în temniţele cezaro-crăieşti. Pentru orice locuitor al acestui străvechi pămînt daco-roman, care simte româneşte, au fost încrustate ca în stîncă, într-un suflet de puritatea ninsorilor, suferinţele îndurate de Ciprian Porumbescu, Ion Vidu sau Gheorghe Dima. Eroismul soldaţilor noştri din primul război mondial a fost tălmăcit în nenumărate cîntece patriotice, iar figura eroinei *Ecaterina Teodoroiu* ne-a fost înfăţişată cu mult fior dramatic, în neoromantica operă a lui Emil Lerescu. Ca un omagiu luminos adus sublimei idei a Unirii tuturor românilor într-o singură ţară pot fi socotite şi unele opusuri, de un modernism moderat — în sensul că se păstrează noţiunea de cantabilitate, paralel cu noile combinaţii modale şi ritmico timbrale, — şi-n acest climat de o limpiditate cuceritoare reliefăm opusurile lui Nicolae Brînduş, Octav Nemescu şi mai cu seamă minunata muzică pentru filmul *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah.

O adevărată simfonie inspirată de evenimentele istorice din jurul anului 1877 s-a cristalizat în muzica românească de ieri şi de azi, începînd cu lucrările corale ale lui Ciprian Porumbescu, care prefigurează lupta pentru independenţă, împotriva imperiului otoman, continuînd cu miniaturile corale ale lui Musicescu, ca în anii României socialiste să apară un apreciabil număr de piese, avînd la bază aceeaşi tulburătoare tematică. În orice caz nu pot lipsi, în această constelaţie, numele lui Ioan D. Chirescu, Gheorghe Dumitrescu, Dumitru D. Botez, Mircea Neagu, Radu Paladi şi enumerarea poate continua, dacă ne gîndim şi la cei mai tineri compozitori, unii dintre ei încă studenţi la clasele de compoziţie. Iar ca o continuare firească a acestei profunde simfonii ne apare ciclul de lucrări ale compozitorilor români moderni, inspirate de evenimentul istoric de la 23 august 1944. Amintim cantatele neo-modale ale lui Tiberiu Olah, Cornel Ţăranu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan şi operele în care se evidenţiază eroismul comuniştilor din perioada sumbră a ilegalităţii : *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu — prima operă românească în care se relevă dîrzenia comuniştilor din acele vremuri de bejenie — *Pădurea Vulturilor* de Tudor Jarda, *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu. În acelaşi context sonor este cazul să amintim şi lucrările de balet *Văpaia* de Mircea Chiriac, *Spre comunism în zbor* de Tiberiu Olah, *Primăvara* de Cornel Trăilescu. În ramura operetei este cazul să apreciem strădaniile lui Florin Comişel, autorul operetei *Răspîntia*, prima operetă românească în care apare, admirabil zugrăvită, intransigenţa comuniştilor şi ardenta lor dăruire pentru a clădi o nouă lume, iar la aceasta asociem şi alte operete inspirate de tematica istorică, de o emoţionantă eufonie eroică, cum ar fi *Lăsaţi-mă să cînt* de Gherase Dendrino, *Violete de Parma* de Elly Roman sau *Eternele iubiri* de George Grigoriu.

Desigur că nu am enumerat lucrările compozitorilor noştri cu tematică istorică, creaţii valoroase, în care se evidenţiază ideea continuităţii şi unităţii naţionale a poporului nostru, pe vechiul pămînt al Daciei, idee care devine un fond de suflet, o simţire, un drum şi o lege, de parcă ne-ar sugera lumina stelei polare, ce călăuzeşte pe pasionatul drumeţ... Stiluri sînt foarte variate. Se poate vorbi de un nou romantism românesc, iar în această privinţă lucrările lui Gheorghe Dumitrescu ne apar convingătoare ; se poate consemna un neobaroc românesc, ce ne poartă gîndurile spre lucrările lui Sigismund Toduţă, iar cînd este vorba de o sinteză serial-modală sau de noul modalism contemporan putem evidenţia contribuţiile preţioase ale lui Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Cornel Ţăranu, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu ; ca o teoretizare a noului modalism este bine să reliefăm tezele muzicologice ale unor autori ca Adrian Raţiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Dan Buciu — ca să citäm doar pe cîţiva preocupaţi de această problemă. Important de reţinut este că profunzimea tematicii i-a determinat pe aproape toţi compozitorii să genereze o muzică de o expresie mai directă şi de aceea — în mare vorbind — nu s-a renunţat la conceptul de melodie, uneori chiar foarte cantabilă şi larg accesibilă. Tocmai prin această caracteristică de seamă, noua muzică românească se deosebeşte de aceea a altor ţări — ne referim mai ales la acelea din vestul european, — unde atematismul şi pulverizarea melodiei au determinat o adevărată criză a creaţiei respective.

Ideea unităţii şi continuităţii românilor pe acest străvechi pămînt al patriei este astăzi valorificată în adevărata accepţiune a noţiunii. Şi-n acest fel, sentimentul iubirii de ţară ne apare în toată grandoarea sa, parcă contopindu-se pînă la identificare cu sensul înălţător al nemuritoarelor versuri ale lui Mihai Eminescu :

„Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie,
Ţara mea de glorii, ţara mea de dor ?
Braţele nervoase, arma de tărie,
La trecutu-ţi mare, mare viitor !“

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția de operă și balet

Nicolae Brînduș — *„Dănilă Prepeleac" — Prolegomene II*, teatru intsrumental pentru bas — contrabas pe texte din Ion Creangă ● Dumitru Capoianu — *Baltagul*, muzică pentru spectacolul muzical-dramatic cu balet și rituale folclorice, după romanul lui Mihail Sadoveanu.

M. M.

Secția simfonică

Emil Leresou — *„Pitești, oraș cu nimb de soare"* — cantată pentru soliști, cor și orchestră pe vers. de Ludmila Ghițescu și Jean Udrișteanu ● Myriam Marbe — *Simfonia UR — ARIADNA*, pentru mezzosoprană, saxofon și orchestră pe un colaj de texte (Ovidiu, Catul, Hesiod, Herder, Nietzsche, folclor românesc) ● Wilhelm Berger — *Șapte piese serioase pentru cvartet de coarde, op. 73* ● Șerban Nichifor — *Cvartet de coarde nr. 2 „Văile uitării"* ● Silvia Macovei — *Piesă pentru flaut și pian* ● Elise Popovici — *„Eternul Eminescu" — trio pentru voce, violă și pian* pe vers. de Viorel Horj ● Nicolae Ciocoiu — *Sonata pentru vioară și pian* ● Gheorghe Firca — *Trei preludii pentru orgă* ● Sorin Leresou — *„Sunet, formă, culoare"* pentru *n* instrumente și bandă magnetică ● Marina Vlad — *„Raze de lumină" — Trio pentru flaut, oboi și clarinet* ● Ștefan Niculescu — *„Duplum" pentru clarinet și pian* și *Solo pentru percuție* ● Csiky Boldizsar — *Cvartet de coarde* ● Doina Rotaru — *Metamorfoză pentru clarinet bas* ● Theodor Drăgulescu — *„Muzică festivă"* ● Adalbert Winkler — *Preludiu și fugă, pentru oboi, clarinet și fagot* ● Ion Pelearcă — *Triptic pentru cvintet de suflători (alamă)* ● Mircea Chiriac — *Sonata pentru flaut și pian* ●Vasile Herman — *„Memoria timpului"* — evocare simfonică ● Cornel Țăranu — *Sonata rubato pentru oboi* și *Sempre ostinato II pentru clarinet și ansamblu* ● Ede Terenyi — *Sonatina nr. 2 pentru violină, pian și percuție* ● Zeno Vancea — *Cvartet de coarde nr. 11* ● Maia Ciobanu — *Simfonia I „Jurnal"* ● Călin Ioachimescu — *Celliphonia pentru violoncel și bandă magnetică* (sau violoncel și ansamblu de violoncele) ● Adrian Iorgulescu — *Simfonia a 3-a* ● Octavian Nemescu — *„Alfa, omega" — trio pentru saxofon, violină și percuție* ● Liviu Dănceanu — *„Marea Unire" — Concert pentru clarinet și orchestră.*

E. R.

Secția corală

Doru Popovici — *Ziua Marii Uniri* — cor mixt; *Partid — popor — unire — unitate* — cor mixt, ambele pe v. Ion D. Costea; *Omagiul lui C-tin Brâncoveanu* — poem coral mixt v. Doru Popovici; *Leagăn natal* — solist și pian v. D-tru Dumitrică ● Valențiu Grigorescu — *Steaguri și flori* — cor mixt, v. M. Block; *Al nostru legământ Unirea* — cor mixt, v. Eugen Dumitru ● Zaharia Popescu — *Un imn de slavă muncii* — cor mixt, v. D-tru Popescu Chiselet; *Cinstire Bucureștl* — cor voci egale și recitator, v. Teofil Bălaj; *Tulcenii spun prezent* — cor mixt, v. Mircea Ștefănescu ● Mircea Bădulescu — *Marea Unire* — cor voci egale + pian, v. Nicușor Constantnescu ● Aurel Giroveanu — *Puterea noastră* — cor bărbătesc + pian, v. Mircea Block ● Adalbert Winkler — *Unirea — aspirație de veacuri* — cor mixt + pian, ambele, v. Petre Nicolae ● Gh. Bazavan — *București cu chipul de legendă* — cor mixt, v. Angel Grigoriu ● Liviu Borlan — *Suita transilvană II* — cor mixt, recitator, v. populare ● Dumitru Capoianu — *Cîntați cu noi*, cor mixt, v. Viorica Poiană ● Petru Stoianov — *Omagiu eroilor neamului* — poem pentru solo soprană și cor mixt, v. Eugen Barbu; *Brîul grîului* — cor mixt v. populare; *Țara noastră* — cor mixt, v. Ion Micolescu ● Tudor Jarda — *Suita IV-a bihoreană* — cor mixt, v. populare ● Constantin Rîpă — *Lioara* — prelucrare cor mixt, v. populare ● Emiliu Dragea — *Păduri de pace* — cor voci egale, v. Olimpia Deșliu ● Gh. Stănescu — *Dragoste curată* — cor mixt + solo soprană, v. Mihai Dutescu ● Dan Buciu — *Ofrandă tinereții* — cor mixt, v. Valentin Petculescu ● Ioan Alexandrescu — *Ca pomii să-nflorim* — cor mixt, v. Lucian Blaga.

Lucrări premiate la ediția a IX-a a Festivalului Cîntecului Ostășesc „Te apăr și te cînt, Patria mea"

Cîntece patriotice

Cătălin Ursu — *Spre marea Unire* — v. George Florin Cozma Premiul — I
Sergiu Sarchizov — *Dreptul nostru, Cinstire* — v. Mircea Bloock — Premiul II
Gheorghe Bazavan — *Statornici pe acest meleag* — v. Petre Nicolae — Premiul III
Constantin Romașcanu — *Aceasta-mi este casa părintească* — v. Jean Gheliuc — Premiul CCES
Liviu Voicu — *Legenda soldatului necunoscut* — v. Adrian Mierlușcă — Premiul CC UTC
Valentin Gruescu — *Inscripție pe un monument* — v. Petre Nicolae — Premiul U. Compozitorilor

Ioan Ursu — *Stegar al timpului sublim* — v. Emil Almășan și Marius C. Nica — Premiul U. Scriitorilor
Claudiu Negulescu — *Astăzi, noi, întreg ppoporul* — v. Angel Grigoriu — Premiul CNOP
Dan Pavelescu — *Jurămînt* — v. Aurel Munteanu — Menţiune
Gh. Vulpe — *Apărăm o țară* — v. Ion Aramă — Menţiune

Marșuri ostășești

Tudor Chiva — *Marșul armelor* — v. Tudor Chiva — Premiul I
Mircea Stan — *Sînt viteaz soldat* — v. Vasile Constantinescu — Premiul — II
Nicolae Suciu — *Pentru onor . . . arm'* — v. Nicolae Suciu — Premiul III
Ion Pelearcă — *Brav te apăr și te cînt* — v. Ion Pelearcă — Premiul ICED
Mircea Bădulescu — *Cinstire Comandantului suprem* v. Nicușor Constantinescu — Premiul Ministerului de Interne
Dan Beizadea — *Arma mea*, v. A. Grigoriu și R. Iorgulescu — menţiune
Ștefan Andronic — *Ne-nfricați la datorie* — v. Viorel Cosma — menţiune
Alaxandru Biriș — *De straje la fruntarii* — v. Marius C. Nica — menţiune

A. V.

Secţia de muzică ușoară

Cornel Fugaru — *Frumoasă viață ; — În urma ta ; — Rămîn cu tine ; — Sînt un om* — toate 4 pe v. Dan V. Dumitriu ● Marius Popp — *Pantomimă ; Cîntec oriental ; Într-un tîrziu* — toate 3, piese instr. de jazz ● Gelu Mihăilă — *Luminile Dunării* — v. G. Mihăilă ● Dan Stoian — *Consonanțe armonice* — piesă instr. și *București mîndria țării mele* — v. Aurel Storin ; — *A.B.C.* piesă instr. ● Ion Cristinoiu — *Nu e noapte nu e zi ; — Miliarde de oameni și un singur vis ; — România cu parfum de iasomie* — toate 3 pe v. Angel Grigoriu ; — *Viața e un dar* — v. Dan V. Dumitriu ● Dan Mizrahy — *Orașul meu natal* — v. M. Block ● Marius Țeicu — *Stai lîngă mine ; — Nu poți uita* — ambele v. E. Rotaru ● Dan Beizadea — *Pace stelelor ; — Povestea dragostei* — ambele pe v. D-tru Popescu Chiselet ● Marcel Dragomir — *Cu mine ; — Ce frumoasă-i Mona Lisa* — ambele pe v. E. Rotaru ; — *Totdeauna* — v. Dan Ioan Pantoiu ● Aurel Giroveanu — *Cu glasul inimii — Cîntecul prietenul omului* — ambele pe v. Aurel Felea ; — *Dialogul îndrăgostiților* — v. Mircea Block ● Virgil Popescu — *Dragostea de oameni și de flori* — v. Angel Grigoriu ; — *Tinerețea mea cîntă dragostea* — v. Ovidiu D-tru ; — *Foșnetul frunzelor de toamnă* — piesă pt. chitară solo ● Richard Bartzer — *Plimbare pe cheiul Dîmboviței* — piesă vocal instr. ; — *Drumeție prin Carpați* pt. orchestră de coarde ● Temistocle Popa — *Iubite* — v. Ovidiu D-tru ; — *Să nu mă crezi* — v. Aurel Storin ; — *Pentru inima mea și a ta* — v. T. Popa ● Horia Moculescu — *Te voi aștepta* ; — *Iar și iar* — ambele, v. Aurel Storin ● Ramon Tavernier — *Uită-te ; — Și . . . ; — Tu ; — Azi ; — Cearcăn* — toate 5 pe v. Nicolae Labiș ● Zoltan Boroș — *Numai dragoste numai cîntec* — v. D-tru Popescu Chiselet ● George Grigoriu — *Cum să nu iubești un oraș ca București ; — Un cîntec străbate lumea* — ambele, v. A. Grigoriu și R. Iorgulescu ● Elly Roman — *Nona* —v. Aurel Storin ; — *Viață viață te iubesc* — v. St. Tita ● Ștefan Kardoș — *Și azi la fel ca altădată* — v. A Felea.

Lucrări premiate la ediția a IX-a a Festivalului Cîntecului Ostășesc „Te apăr și te cînt Patria mea"

George Grigoriu — *Patrie nemuritoare* — v. Romeo Iorgulescu — Premiul I
Octav Firudescu — *Cîntec pentru erou* — v. Eugen Rotaru — Premiul II
Boroș — *Numai dragoste numai cîntec* — v. D-tru — Premiul III
Dragoș Nedelcu — *Noi toți sub drapel* — v. Gina Teodorescu — Premiul revistei „Viața Militiară"
Ionel Tudor — *Voi ostași, voi fiii patriei* — v. Andreea Andrei — Premiul biroului U.T.C. din Consiliul Politic Superior al Armatei
Dan Stoian — *La datorie sub tricolor* — v. M. Block — menţiune
Viorel Gavrilă — *Marina Militară* — v. Eugen Rotaru — menţiune
Teodor Moisescu — *Istorie* — v. Emanuela Ionescu — menţiune
Șerban Georgescu — *Aripi pentru țara mea* — v. Eugen Sitcai — menţiune

Secţia didactică

Elise Popovici : *Suită pentru pian* ; Carmen Petra-Basacopol : *6 piese pentru flaut și xilofon ;* Dan Buciu : *Trio facile* pentru flaut, vioară și pian ; Alexandru Pașcanu : *Suita lirică* pentru orchestră de coarde ; Cornelia Tăutu : *Suita pentru pian ;* Valentin Petculescu : *Mica suită pentru chitară solo ;* Dumitru Marinescu : *Parodie* pentru 2 viori și clarinet ; Nicolae Ciocoiu : *Pe cărări de munte* pentru 2 viori, violă și violoncel, Dorel Pașcu : *Miniaturi pentru trei instrumente* ; Dan Voiculescu : *Sonatina pentru pian ;* Jean Lupu : *16 cîntece pentru copii* ; Constantin Catrina ; *Patria*, v. D. Grigoraș ; Liviu Dandara : *8 cîntece pentru copii* (Lecție, În grădină, Trenul vacanței, Cîntec de leagăn, Ghicitori de la orchestră, Marea, Pic și Plici, Cîntec simplu) ; Cornel Arion : *Șoimi din România*, v. Nicușor Constantinescu ; Mircea Stan : *România, drag pămînt*, v. Vasile Filip ; Liviu Borlan ; *Sînt șoim*, v. Ana Ruse ; Constantin Rîpă : *Feerie de iarnă*, pentru cor de copii, pian, instrumente de percuție și bandă magnetică, v. Gh. Coșbuc, Traian Oancea și v. populare ; Dora Cojocaru : *Potpurpuriu de cîntece pentru copii* (Paparuda, Baba-Cloanța, Căprița, Cîntec pentru voi), v. populare și D. Cojocaru.

S. N.

La ceas de mare sărbătoare Cantată pentru soliști, cor mixt cor bărbătesc și orchestră de Sergiu Eremia

Mihaela MARINESCU

Marile evenimente istorice ale țării și poporului nostru, momentele de răscruce care i-au determinat evoluția, precum și figurile luminoase ale eroilor săi, luptători pentru dreptate, libertate, unitate socială și națională, au fost întotdeauna o sursă vie și nesecată de inspirație pentru compozitorii noștri.

În pleiada acestor recunoscuți autori, Sergiu Eremia se înscrie cu o bogată și inspirată creație, care a răsunat cu forță evocatoare și mobilizatoare în cele mai intense clipe de trăire patriotică ale oamenilor României socialiste, aducînd omagiul vremurilor noi, ale realizărilor fără precedent ale anilor EPOCII NICOLAE CEAUȘESCU, al conducătorului iubit și al întregului popor angrenat în fantastica muncă de edificare a comunismului pe pămîntul patriei noastre.

Alături de lucrările sale scrise pentru fanfară în care este oglindit chipul ostașului român mereu prezent la datorie pe tot cuprinsul țării, din hotare în hotare, pentru apărarea și consolidarea cuceririlor de viață și cultură ale poporului, precum sînt poemele pentru fanfară : *Omagiu Partidului, Inimi de viteji* sau marșurile *Patrie liberă, Apărătorii vieții noi* și multe altele, Sergiu Eremia a înscris poeme vocal-simfonice dedicate fie momentului Unirii : *La Alba Iulia străbună, Unire, de-a pururi Unire,* fie dedicate eroismului poporului și mai ales conducătorului iubit, Comandantului Suprem al Armatei, Secretarul general al Partidului, Președintele republicii, Tovarășului Nicolae Ceaușescu : *Omagiu, Poporul, Ceaușescu, România, Cînd spunem Ceaușescu, noi spunem România* ș.a.

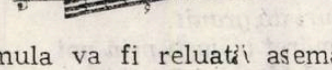
Pe această linie, avînd aceeași destinație, se înscrie și cantata *La ceas de mare sărbătoare,* imn de slavă și recunoștință la aniversarea marelui om al țării, care a ridicat România pe trepte tot mai înalte de civilizație în epoca contemporană.

Scrisă de Sergiu Eremia pe versurile poetului Viorel Cozma, Cantata *La ceas de mare sărbătoare* se structurează în trei secțiuni distincte și o Coda cu caracter imnic, apoteotic.

Primele două strofe, cuprinse într-o primă secțiune A, reprezintă un cînt maiestuos, glorificînd o patrie înfloritoare și bogată, urcînd spre noi culmi :

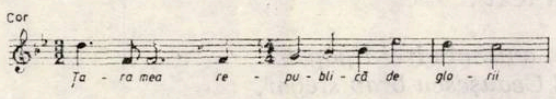
Țara mea, republică de glorii,
Patrie de rod îmbelșugat,
Azi Partidu-i faur de victorii
Înspre culmi de vis înaripat.

Întrarea corului pe textul citat mai sus este precedată de două măsuri orchestrale, efectuînd o creștere de la *mf la ff,* o respirație adîncă și un avînt luat pentru a începe cu hotărîre și claritate rostirea muzicală a versului. După un mers în triole, balansînd pe intervalul de terță (cvartă) și progresînd cu o secundă ascendentă la fiecare grup de trei, încheierea acestui moment orchestral se face pe o formulă cromatizată, rapid urcătoare, a treizecidoimilor unui nonolet (exemplul 1), cu sens de avînt și glissando



suitor. Formula va fi reluată asemănător pe parcursul cantatei, în partida orchestrală, fie pe patru șaisprezecimi, cvintolet, sextolet sau septolet, scurte și mici trepte urcînd pe nesimțite spre culmea sonoră a finalului cantatei.

Tema melodică a acestei prime secțiuni, simplă și maestuoasă, se desfășoară larg și solemn în tonalitatea si bemol major, alternînd măsurile de $\frac{2}{2}$ și $\frac{4}{4}$ (C) (exemplul 2).



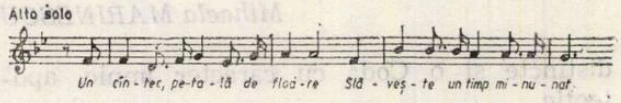
Strofa a doua a textului repetînd identic melodia și factura orchestrală a primei strofe,

diferă doar cadențial (prima terminîndu-se pe dominantă, iar a doua pe tonică).

Secțiunea a doua, un B cu caracter dezvoltător, întărește și amplifică ideile de slăvire și glorificare ale epocii eroice în care trăim :

Un cîntec, petală de floare
Slăvește un timp minunat,
Spre mîine urcăm avîntat
Prin muncă uniți am durat.

Realizarea muzicală pornește de la ideea de dialog al vocilor soliste cu corul, a unor intervenții scurte urmînd o succesiune ce merge spre acumulare treptată a energiilor vocale. Tema expusă la începutul secțiunii a doua de Alto și Basul solo (exemplul 3) aduce

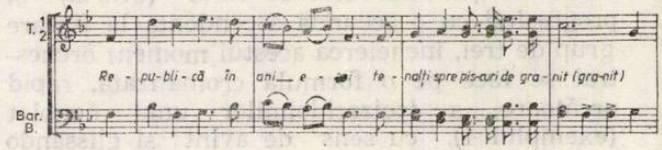


o melodie mai ritmată, dar acompaniamentul orchestral este aerisit (corzi, lemne și harpă), permițînd receptarea clară și pregnantă a soliștilor.

La reperul 4 intră în acțiune întregul cvartet solistic (Sopran, Alto, Tenor, Bas), adăugînd de la sine o nuanță timbrală nouă și un plus de intensitate sonoră pentru textul poetic muzicalizat :

Strălucind în columne de soare
Destin de partid luminat,

pentru ca în momentul următor, corul bărbătesc (exemplu 4) să aducă o atmosferă gravă și fără echivoc afirmativă :



Republică în ani eroi te-nalți
Spre piscuri de granit.
Un timp măreț trăiești prin noi
Sub steagul Marelui Partid,
Republică în ani biruitori.

Secțiunea a doua se va încheia într-un clocot melodic vocal realizat de contrapunctările scurte, imitative ale corului intervenind în evoluția discursului celor patru soliști, ca o întărire și subliniere a fiecărei idei proliferate în text :

În anii mîndrei Epopei
E Ceaușescu brav stegar,
Al patriei înalt temei
De țară mîndru făurar.
În anii mîndrei noastre Epopei,

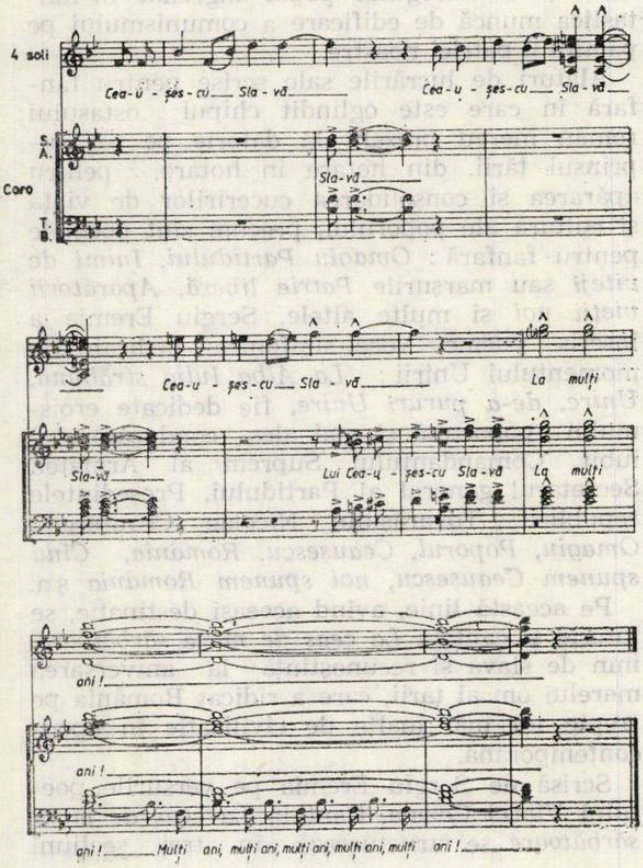
Secțiunea a treia reprezintă revenirea la tema melodică expusă la reperul 1 (vezi exemplul 1), constituind o repriză, revenirea la un A variat în factura vocală, căci păstrîndu-se tema inițială se adaugă corului și cvartetul soliștilor. Ideile poetice se concentrează pentru a exprima sensul evocării marilor realizări ale epocii contemporane, datorate conducătorului iubit, aniversat de întreaga țară :

Țara cîntă imnul bucuriei,
Dragostea întregului popor,
Pentru demnul fiu al României,
Ceaușescu, brav conducător.

Și la fel ca în secțiunea întîia, următoarele patru versuri sînt cîntate pe aceeași melodie reprodusă la exemplul 1. Prezentată întîi în dialog soli-cor mixt, contrapunctat de imitații libere, scurte intervenții figurate, iar mai apoi în sensul crescendo-ului vocal menționat anterior, tema cîștigă în intensitate prin reunirea soliștilor cu corul, intensitate crescîndă necesară ajungerii la apoteoza finală.

Urarea către omul recunoștinței unanime se formulează în această ultimă strofă, în care tensiunea muzicală se densifică :

Azi la ceas de mare sărbătoare
Noi deplin stăpîni și suverani
Cald rostim a inimii urare :
Ceușescu slavă, La mulți ani !



Apoteoza întregii lucrări începe la reperul 9, reprezentînd descărcarea de forțe a întregii energii acumulate pînă în prezent, pentru a afirma cu maximă tărie urarea adresată marelui conducător sărbătorit :

Lui Ceaușescu slavă, La mulți ani !

Urarea este repetată pe motive melodice progresiv ascendente de către soliști și cor în dialog imitativ (exemplu 5).

Finalul se stabilește pe o pedală armonică de Si bemol major, într-o apoteozare consonantă și vibrantă degajată din grandoarea întregului ansamblu, pe care compozitorul a știut să-l dozeze pe tot parcursul cantatei pentru ca, în sfîrșit, să-l folosească la maxima potențialitate.

Lucrarea astfel realizată are unitate de concepție, un sens ascendent al evoluției elementelor de expresie și o creștere progresivă a tensionării și intensității sonore, reușind să fie concludentă și eficientă în transpunerea muzicală a ideilor și sentimentelor poetice, înscriindu-se pe primele locuri printre lucrările de gen.

VIAȚA MUZICALĂ

Concert vocal-simfonic omagial „Marea Unire — 1918"

Propunîndu-și realizarea unei ample acțiuni de omagiere a zilei de 1 decembrie 1918, ziua făuririi statului național unitar român, la jubileul celor 70 de ani, Filarmonica „George Enescu" a organizat un număr de concerte simfonice, vocal-simfonice, camerale și corale, reunite sub titlul generic „Permanențele Unirii".

Concertul de inaugurare a acestor manifestări a revenit Formațiilor reprezentative ale Armatei, care, în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din R.S. România au realizat un grandios concert vocal-simfonic omagial, „Marea Unire — 1918".

A intrat în tradiția Muzicii reprezentative a Armatei și a Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei punerea în scenă a unor astfel de concerte omagiale, dedicate marilor aniversări ale țării și partidului, și de fiecare dată, dăruirea interpretativă, muzica angajată și angajantă pe care au făcut-o să răsune în sala Ateneului Român, precum și perfecta disciplină impusă de ținuta militară au contribuit la crearea unei atmosfere de vibrantă emulație și profund patriotism.

Urmărind firul istoriei, Muzica Reprezentativă a Armatei, dirijată de colonel Emilian Ursu și de maiorii Constantin Andreoiu și Crișan Pârâu, a evocat momente muzicale legate de *Unire*, într-un potpuriu cuprinzînd : *Marșul revoluționar 1848* de Pascu Purcărea, *Marșul Unirii — 1859* de Alexandru Flechtenmacher, *Treceți, batalioane române, Carpații, 25 Octombrie* de Dumitru Eremia, *Marșul Eroii Patriei* de Ion Chioreanu și *Marșul Unirea* de Emilian Ursu. Alături de lucrări aparținînd unor compozitori înaintași precum Iacob Mureșianu cu potpuriul național *Ardealul*, au putut fi audiate lucrări pătrunse de sentimente înălțătoare, izvorînd din dragostea pentru glia strămoșească, pentru tricolor, pentru eroii neamului, pentru casa părintească : *Rapsodia „Înfrățire"* de Paul Constantinescu, aria din opera *Dragoste și jertfă* de Cornel Trăilescu, *Cîntec pentru patria iubită* de Laurențiu Profeta, Suita simfonică *Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah, *Prispa casei părintești* de Florin Comișel, *Dreptul nostru* de Sergiu Sarchizov, *Cîntec românesc* de Dumitru Răuță etc., toate pătrunse de melosul popular românesc.

Evocarea luptei și activității partidului în lucrarea *Glorie* de Emiljan Ursu, a realizărilor epocii contemporane în suita simfonică *Drum spre culmi* și în mod deosebit a personalității marelui ctitor al României Socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în cantata *Viteaz erou al noii Românii*, ambele de Sergiu Eremia, au completat și adus la zi firul de aur al istoriei Unirii.

Evenimentul Marii Uniri a fost glorificat direct prin *Uvertura festivă 1918* de Savel Horceag și în cantata *Spre Marea Unire* de Cătălin Ursu, împlinind cu sonorități ample caracterul imnic al întregului program.

S-au remarcat în părțile vocale soliștii : Elvira Cîrje, Maria Diaconescu, Adriana Alexandru și Lucian Marinescu de la Opera Română, iar aportul Corului Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei, dirijat de Gheorghe Popescu, a contribuit la amplificarea și intensificarea atmosferei de vibrant patriotism ce a caracterizat evoluția întregului concert, desfășurat în crescendo pînă la apoteoza finală, în care sonoritățile orchestrei, soliștilor și corului din scenă s-au unit cu vocile entuziaste ale publicului din sală, într-un unic, măreț și străvechi cîntec, *Hora Unirii*. Se cuvine subliniat meritul primordial ce i-a revenit colonelului Emilian Ursu în conducerea muzicală pentru reușita acestui grandios concert omagial.

Mihaela MARINESCU

Concert simfonic românesc

În seria concertelor dedicate celei de a 70-a aniversări a făuririi statului național unitar român s-a înscris și concertul simfonic din 1 decembrie a.c., alcătuit din valoroase lucrări simfonice și concertante din creația muzicală contemporană românească.

Semnificația simbolică și destinul singular al vechii cetăți transilvane, Alba-Iulia, care au făcut-o să fie martora unora dintre cele mai importante și dramatice momente din istoria neamului românesc, au fost evocate în lucrarea *Clopotele Alba-Iuliei* de Nicolae Beloiu. Alegînd clopotele ca personaj sonor principal al întregii lucrări, compozitorul a dorit realizarea unei atmosfere vibrînd de un dramatism grav, adînc, încărcat de tensionări și descărcări de forțe interioare. Întreaga osatură a lucrării, evoluția volutelor sonore și a blocurilor timbrale contribuie, de altfel, la glo-

rificarea cadrului arhitectonic și a momentelor culminante din istoria neamului, la care legendarul oraș Alba-Iulia a fost martor de referință. Cunoscută și integrată deja în patrimoniul valorilor creației muzicale românești, lucrarea *Clopotele Alba-Iuliei* de Nicolae Beloiu a răsunat din nou în sala Ateneului Român, în interpretarea meritorie a orchestrei Filarmonicii „George Enescu", dirijată de Mircea Cristescu.

După prima audiție clujană, *Concertul pentru pian și orchestră* de Sigismund Toduță a fost prezentat pentru prima dată și la București, beneficiind de interpretarea solistică a pianistei Dana Borșan. Poezia sonoră a acestor pagini încărcate de rapeluri la o lume romantică, solicitînd o tehnică și o concentrare expresivă deosebite, are toate datele unei lucrări de marcă, pe care semnătura unui maestru venerabil o certifică.

Dar evenimentul serii, așteptat cu nerăbdare și urmărit cu interes, l-a constituit prima audiție absolută a *Simfoniei a XIX-a „Anul 1918"* de Wilhelm Berger. Adîncind valorile unui sistem modal propriu compozitorului, simfonia se arcuiește pe parcursul celor patru monumentale blocuri de mișcări polifone, impregnate în egală măsură de un dramatism interior, de o poematică lirică învăluitoare și de un epic al desfășurării evenimentelor muzicale ce se constituie într-o creatoare sinteză a expresiei artistice. Caracterul imnic ce aureolează totul întărește atmosfera evocatoare și omagială, subliniind prin calitatea muzicii profunzimea sentimentelor implicit patriotice. Dirijorul Mircea Cristescu a avut meritul (pentru a cîta oară ?!) de a pătrunde și tălmăci publicului adîncimile acestei dificile partituri, reliefînd și nuanțînd infinitele sale sensuri.

În concluzie, un concert de înaltă ținută artistică, prezentînd creații de patrimoniu muzical românesc într-o interpretare de profundă, caldă și sublimă dăruire profesională a orchestrei Filarmonicii „George Enescu" dirijată cu exigentă competență de dirijorul Mircea Cristescu, consfințind un moment de importanță capitală în istoria poporului român, împlinirea a 70 de ani de la înfăptuirea Marii Uniri.

Tribuna tinerilor interpreți

Pe afișul numeroaselor manifestări muzicale pe care Filarmonica „George Enescu" le-a dedicat celei de a 70-a aniversări a făuririi statului național unitar român s-a înscris și concertul cameral realizat în colaborare cu Uniunea Tineretului Comunist, în ciclul „Tribuna tinerilor interpreți".

Podiumul de concert al Ateneului Român a fost de astă dată martorul evoluției unor tineri solisti precum violonista Mihaela Smolean și trompetistul Petre Nancu, dar și gazdă pentru un alt tînăr interpret, invitat să-și dea concursul în acest recital colectiv, pianistul italian Nunzio dello Jacovo.

Violonista Mihaela Smolean, acompaniată la pian de Viorica Boeriu, a interpretat cu siguranță și aplomb, cu un ton cald și susținut, un fragment din suita pentru vioară și pian *Impresii din copilărie* de George Enescu și *Rapsodia „Tzigane"* de Ravel.

Creația marelui nostru compozitor, George Enescu, a fost prezentă și în programul susținut de trompetistul Petre Nancu, acompaniat la pian de Steluța Radu, prin lucrarea *Legendă*. Remarcabil în interpretarea solistică a tînărului trompetist este sunetul clar, vibrant, cald și nuanțat, dînd contur și expresie adecvată muzicii abordate. Evoluția sa pe scena Ateneului ca solist a fost completată cu *Suita pentru trompetă și pian* de Pierre Bonneau.

Nu mai puțin sensibil, cu reale calități interpretative, tînărul pianist italian Nunzio dello Jacovo a contribuit la reușita seratei camerale interpretînd *Sonata în si minor* de Clementi, *Fantezia-Impromptu* de Chopin și *Sonata în si minor* de Liszt. O tehnică bine pusă la punct, dinamica echilibrată și sonoritățile controlate cu știință îl recomandă pe Nunzio dello Jacovo drept un solist cu largi perspective.

Concertul a fost urmărit cu interes de un public la fel de tînăr ca soliștii aflați pe podium, legătura și înțelegerea între public și interpreți străduindu-se să o realizeze la fel de tînăra muziciană Anca Andriescu, printr-un comentariu concis și la obiect, împlinindu-se astfel un moment de educație etică și estetică atît de necesară tinerei generații.

M. M.

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Alain Paris — Dan Atanasiu

Primul concert al lunii (3, 4 noiembrie) de la Ateneul Român a fost marcat de prezența la pupitru a unui mai vechi prieten al muzicii românești, dirijorul Alain Paris.

Am recunoscut maniera sobră, orientată spre o maximă eficiență a gestului dirijoral, capacitatea de a conferi pregnanță specifică unor lumi sonore destul de eterogene, circumscrirea sensibilă în universul stilistic al fiecărei piese abordate.

În tumultoasa Uvertură *„Benvenuto Cellini"* de Hector Berlioz (născută din același filon expresiv cu *Simfonia fantastică* și *„Harold în Italia"*), dirijorul Alain Paris și orchestra simfonică a Filarmonicii au colaborat cu nerv și simț dramatic, reușind să realizeze un moment de strălucitoare expresie romantică.

Interpretarea *Concertului în mi minor* op. 11 de Chopin — solist Dan Atanasiu, — a prelungit, pe alte coordonate estetice, ecourile succesului primei piese. Dialogul concertant s-a desfășurat plin de naturalețe, propulsînd în prim plan inițiativele tînărului și foarte dotatului pianist Dan Atanasiu care se afă într-o vădită ascensiune. Am remarcat ca și în alte prilejuri, noblețea frazării, claritatea proiecției formei sonore, ghicind în același timp construcția laborioasă a întregului care este, uneori, pe punctul de a sufoca spontaneitatea trăirii artistice.

O minunată Parte a II-a, și, în general, o variantă interpretativă valoroasă, presupunînd finețe, acuratețe, perfectă încadrare în stil și în maniera tradițională de interpretare. Un Debussy nu mai puțin tradițional — prin interpretare, deși revoluționar prin estetică la vremea sa, — suav, poetic, hieratic, fără a fi parcă suficient valorificat din punct de vedere al evidențierii culorii orchestrale, *„Preludiul la După-amiaza unui Faun"* —, a fost urmat, în partea a doua a concertului de un inedit, pentru melomanii noștri — Albert Roussel, cu *Simfonia a III-a în sol minor op. 42*. Moment de robustețe neo-clasică, cu largi filiații în muzica simfonică a începutului secolului nostru, precum și în tradiția muzicii de jazz.

Simfonia a III-a — în sol minor și-a cucerit, credem, dreptul unor mai dese întîlniri cu publicul nostru ce a putut aprecia meșteșugul, prea plinul afectiv, bogăția dinamică, limpezimea articulării formale, imperativul rostirii acestui creator mai puțin cunoscut la noi. Alain Paris și orchestra simfonică a Filarmonicii — colectiv artistic aflat, de asemeni, într-o evidentă creștere a nivelului său interpretativ, a forței sale de coeziune, au fost permanent la unisonul intențiilor artistice, realizînd o valoroasă seară de muzică franceză.

Ramon Torre Lledo — Alfonso Gonzales Maribona

Din perspectiva celei de-a treia colaborări cu orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" (din 10 noiembrie 1988) tînărul dirijor și compozitor spaniol Ramon Torre Lledo pare a se stabili, cu și mai multă convingere, pe coordonata dirijorului eficient, cu o gestică destul de convențională, epurată, cu elemente de plasticitate vizuală, dar, din păcate, însoțită și de o viziune expresivă sărăcită de patos, de acel fior interior pe care-l posedă și degajă orice artist autentic. Spunem acestea avînd ca principal punct de referință interpretarea *Simfoniei a II-a în re major op. 43* de Jean Sibelius (dragostea pentru simfonismul lui Sibelius ca și dorința promovării valorilor școlii de compoziție spaniole ne apar drept lăudabile constante ale evoluției sale la București), ce ne-a creat senzația unei insuficiente asimilări în profunzime a acestui opus cu o dinamică interioara atît de intensă, și ale cărui creșteri din neantul atît de dens în substanță dramatică al tăcerilor (un fel de „black holes") presupun virtuozitate și multă capacitate imaginativă. Beneficiind de tot concursul orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu" aflată într-o foarte bună formă, Ramon Torre Lledo a evoluat mult mai convingător în partea a doua a concertului — în care ne-a propus *„Nopți în grădinile Spaniei"* de Manuel de Falla și *Intermezzo din „Nunta lui Luis Alonso"* de Jeronimo Gimenez, știind să valorifice, după cum era și firesc, filonul expresiv al muzicii spaniole. Dialogul cu foarte tînărul pianist spaniol Alfonso Gonzales Maribona, aflat la începutul carierei sale interpretative și care a demonstrat o tehnică briliantă, subtilitate și mult nerv în conturarea temelor din lucrarea lui M. de Falla a fost fructuos, cu o insuficientă reliefare a splendidului colorit orchestral. *Intermezzo-ul din „Nunta lui Luis Alonso"* de J. Gimenez, puternic impregnat de specificul ritmico-melodic și timbral al muzicii spaniole de largă circulație, a încheiat cu un gest de efect, teatral și teatralizat de către dirijorul Ramon Torre Lledo — ce a beneficiat, dealtfel, de sufragiile publicului, o seară îmbogățită de culoare și gest dinamic și mai puțin substanțialitate a trăirilor expresive.

Mihai Brediceanu — Pompei Hărăşteanu

Cel de-al treilea concert simfonic al Filarmonicii (serile de 17, 18, 20 noiembrie) ne-a propus o chintesență a trăirii romantice în formele ei explosive : wagneriene *"Preludiu și Moartea Isoldei din „Tristan și Isolda", „Despărțirea lui Wotan și vraja focului"* din *„Walkiria")* și berlioziene *(„Simfonia fantastică")*.

Prin urmare, un program cu pagini muzicale de mare audiență la public și pe care școala interpretativă românească le-a tălmăcit nu arareori în variante memorabile — ne gîndim în acest sens la maeștrii bagheței : George Georgescu și Constantin Silvestri, iar în zilele noastre la Iosif Conta, cel ce a marcat prin grandioase versiuni de concert centenarul morții lui Wagner, Mihai Brediceanu etc. Pe coordonata reușitelor interpretative se poate situa și concertul simfonic din 18 noiembrie ce l-a avut la pupitrul dirijoral pe Mihai Brediceanu, personalitate de largă cuprindere muzicală și culturală aflată la vîrsta deplinei maturități artistice. Am regăsit maniera sobră, echilibrată a coordonării actului artistic, colaborarea optimă cu un colectiv orchestral deosebit de maleabil ce cultivă acuratețea, sonoritatea frumoasă, dozajul optim la un vădit substrat omagial — împlinirea a 175 de ani de la nașterea lui Richard Wagner —. Interpretarea în cadrul primei părți a concertului a celebrelor pagini wagneriene menționate anterior a creat un moment de aleasă expresivitate, în care magia „melodiei infinite", genialele tensiuni armonice, timbralitatea învăluitoare dar în același timp bogată, au fost potențate cu o artă a construcției muzicale izvorîtă din bogata experiență a dirijorului Mihai Brediceanu.

De o autentică ținută wagneriană, solistul Operei Române din București, basul Pompei Hărășteanu a realizat un impresionant monolog al lui Wotan, din finalul operei *„Walkiria"*. Arta sa este profundă, de mare concentrare expresivă și dincolo de tehnica vocală impecabilă și de bogata experiență dramatică ce impun prin evoluția dezinvoltă, prin transpunerea emoționantă în rol, aflăm artistul matur aflat într-o neobosită perfecționare a mijloacelor de expresie.

Cea de-a doua parte a concertului — cu vizionara *„Simfonie fantastică"* de Hector Berlioz ne-a păstrat în același climat al fervorii, în care atît de binecunoscutele turnuri muzicale ale romanticului francez nu și-au pierdut prospețimea ci, de o manieră interpretativă mai mult apolinică decît dionisiacă, și-au depănat povestea compozitorului nevrotic îndrăgostit „mortal" de o prea frumoasă.

Cristian Mandeal — Alexandra Guțu

Desfășurat pe parcursul a trei seri consecutive — 24, 25, 26 noiembrie — ultimul concert simfonic al lunii ne-a apărut ca un corolar muzical.

Protagoniștii serii — dirijorul Cristian Mandeal și violoncelista Alexandra Guțu — au transformat o frumoasă promisiune ce a atras, seară de seară, un public numeros, într-o splendidă demonstrație de măiestrie artistică. Includerea piesei *„Scoarțe"* de Mihai Moldovan (ce a deschis, dealtfel, concertul) într-un program acreditat de tradiția simfonicelor noastre nu este, credem, deloc întîmplătoare, ci exprimă poziția privilegiată pe care acest muzician, prematur dispărut, și-a cîștigat-o în cadrul școlii românești de compoziție, o poziție ce îl apropie, dincolo de timp și doar prin capacitatea recurgerii la esențe, la date arhetipale extrase din stratul de lumină al unei străvechi arii de civilizație, indoeuropeană, de vizionarul creator al „Coloanei infinite". Întîlnim în această lucrare (definitivată în 1969 și proiectată ca gest final al unui ciclu componistic din care mai fac parte : *„Texturi"* și *„Vitralii")* opoziții binare (de tip : continuum / discontinuum ; rigoare / aleatorism ; unu / multiplu) variat potențate prin realizarea sonoră. Claritatea gîndirii componistice ce tinde să aplice tehnica de lucru a scoarțelor românești, aspectul variat repetitiv al unor formule ornamentale, au fost și mai mult reliefate printr-o interpretare de mare forță expresivă (născînd aceeași senzație de asceză ce decurge din contemplarea operei brâncușiene), de impecabilă creionare a traseelor orchestrale, a căror culoare se îmbracă, parcă, în luciul dens al smaltului de pe ulcioarele țărănești.

Degajînd o luminozitate de țărm mediteranean, o eleganță și o grație mai degrabă mozartiene, *Concertul pentru violoncel și orchestră în do major, op. 101* de Joseph Haydn ne-a dezvăluit o emoționantă, inedită poate, fațetă a celui prea cu ușurință și ironie numit Papà Haydn. Această pagină muzicală ce se pare că aparține unei perioade de tinerețe (1760—1765) prin consolidarea unor elemente baroce ale limbajului haydnian, plină de prospețime, elan dar și o nobilă aplecare spre reculegere și-a găsit în violoncelista Alexandra Guțu — solistă a Filarmonicii „Banatul" din Timișoara — un ideal interpret. Aflată la vîrsta deplinei maturități artistice, Alexandra Guțu conjugă un simț al formei și o desăvîrșită muzicalitate cu luciditatea, știința a ceea ce construiește cu mult aplomb, cu virtuozitate

(atacurile sale ferme sînt remarcabile) și expresie rafinată. Tonul catifelat al cîntului său, complet epurat de orice asperități, a cîștigat în mod definitiv sensibilitatea auditorului (ce a redus-o de 6 ori la rampă). Cea de-a doua parte a concertului, în care am audiat *„Variațiunile pe o temă de Haydn"*, de Brahms și *Uvertura* la opera *„Maeștrii cîntăreți din Nürnberg"* de Wagner s-a menținut la aceleași cote ale superlativului. Cîștigător mereu al pariului cu sine și cu arta, Cristian Mandeal a ajuns, la numai 42 de ani, la o maturitate artistică deplină, cînd nu mai poți vorbi nici de virtuozitate, temperament, stil dirijoral, concepție ci de împlinire totală, armonioasă a personalității sale. Muzicianul Mandeal atît de frecvent aplecat asupra partiturilor posedaților romantici (Mahler, Bruckner) pe care i-a tălmăcit cu patos, cu o stăpînire tiranică a formelor sonore (cazul celor ceaikovskiene) ne-a amintit în acest concert mai puțin de latura fantastică, de demonii dostoievskieni, cît de acea „claritas" a marilor tragedieni clasici. De aici nu atît o adumbrire cît o adîncime, gravitate, echilibru și, desigur, o puritate de cristal a proiecției fiecăreia dintre cele două lucrări prezentate. Poate că vine o vreme cînd romantismul căutat de Cristian Mandeal va fi cel al masivității și gravității brahmsiene.

Ileana URSU

Stagiunea Radiotelevizlunii

Concerte simfonice

Remus Tzincoca — Anisia Compos

Vechi și iubit prieten al publicului bucureștean, dirijorul canadian de origine română Remus Tzincoca a ținut și de această dată (în concertul său din 3 noiembrie) să-și reconfirme apartenența la spațiul nostru spiritual, programînd — în prima parte a serii — *Suita I* de George Enescu și *Cantata profană* de Béla Bartók, versiune extrasă de șeful de orchestră însuși din manuscrisul original, în limba română, aflat în arhivele Bartok din New York. Prezentată acum într-o a doua audiție mondială, această *Cantată profană* a constituit un emoționant prilej de rememorare a interesului și dragostei constant manifestate de către compozitorul ungur pentru folclorul românesc, pe care l-a studiat și din care s-a inspirat. Chiar dacă — în ceea ce mă privește — prefer o interpretare mai clară a acestei admirabile partituri, o interpretare în care polifonia să fie strict ordonată (iar nu lăsată să se dezlănțuie haotic), am apreciat totuși viguroasa susținere ritmică, strălucirea vocilor (corului RTV pregătit de dirijorul Aurel Grigoraș și — mai ales — soliștilor : tenorul Florin Diaconescu și basul Pompei Hărășteanu), evidenta participare afectivă a întregului ansamblu. Aceeași rostire învăluită în ceața unei simțiri de tip impresionist a caracterizat și interpretarea realizată de Remus Tzincoca pentru *Suita I* a lui Enescu ; or, dacă ea se potrivea într-o oarecare măsură cu nobilul rubato al celebrului *preludiu la unison*, în schimb cred că nu a prea slujit înțelegerii celorlalte trei mișcări, cîntate greoi, fără relief, fără fior. O similară confuzie — agravată de considerabile imperfecțiuni de execuție — a apăsat și asupra *Imperialului* beethovenian, în care pianista canadiană Anisia Campos, aflată într-o inexplicabilă stare de nervozitate, nu s-a putut situa la altitudinea valorii sale de muziciană — valoare demnă de titulara catedrei de pian a Conservatorului din Montreal.

Abia în finalul programului său și-a regăsit Remus Tzincoca adevărata dimensiune artistică, înzestrînd *Tricornul* cu întregul amalgam de orgoliu și suferință, exuberanță vitală și conștiință a morții, ce caracterizează în cel mai înalt grad sufletul spaniol (chiar și atunci cînd — ca în acest caz — opera în cauză e totuși o comedie !) și pe care De Falla le-a imortalizat, ca nimeni altul, în muzica sa. Remus Tzincoca a speculat aici, cu reală inspirație, nu numai umorul și bogăția coloristică a paginilor baletului, ci și ritmul — dominator și chiar generator al substanței sonore —, conferind dansului o impresionantă tensiune paroxistică.

Cristian Mandeal — Olga Bolocan

Rod al intersecției preocupărilor teoretice cu acelea creatoare ale compozitorului Adrian Iorgulescu, cea de *a III-a Simfonie* a sa reprezintă un moment de sinteză, pe un drum foarte personal, jalonat pînă acum de nu puține lucrări remarcabile. Spectaculosul acestei muzici nu provine, deci, ca pînă acum, din noutatea propunerilor avansate de autor — dar el nu se datorează, așa cum s-ar putea crede, judecînd după titulatura opus-ului : *Simfonia a III-a, cu orgă și cor de femei*, nici mijloacelor sonore utilizate cu binecunocutul har coloristic al acestui compozitor, ci rezidă tocmai în capacitatea de a îmbrățișa într-o singură privire un uriaș spațiu al istoriei creației culte europene : de la Bach încoace. Spectaculoasă, în sine, este totuși translația lentă de la coralul de Bach (și în care, ca un pandant, sclipesc pe alocuri motive desprinse din alte lucrări de referință ale sale — îndeosebi din splendidele *Cvartete nr. 2* și *nr. 3*), ca și aceea, mai rapidă dar la fel de ingenios petrecută pe nesimțite, de la caracteristica celulă ritmică din *Sacre du printemps* al lui Stravinski la trepidantul și atît de specificul ritm aksac românesc. Amploarea, soliditatea și echilibrul construcției fac de altfel din această partitură o adevărată simfonie, demnă de talentul și seriozitatea autorului ei.

Din păcate, aflat în concertul din 10 noiembrie într-o oarecare eclipsă a contagioasei sale puteri de a trăi și a face să trăiască muzica, dirijorul Cristian Mandeal n-a reușit — în ciuda plasticității ieșite din comun a gesticii prin care se exprimă — să transmită orchestrei și publicului acea tensiune emoțională indispensabilă interpretării paginilor de largă popularitate (aici *Eroica* beethoveniană — care, pe lîngă absența unei atitudini personale față de celebrul opus al Titanului, era grevată și de numeroase imperfecțiuni de execuție, pricinuite de o surprinzătoare inerție a ansamblului față de indicațiile dirijorului) și cu atît mai mult indispensabilă receptării ideale de către public a unei creații în primă audiție.

Doar în *Rapsodia pe o temă de Paganini* (mai precis, în prima treime a variațiunilor) l-am putut regăsi pe acel Cristian Mandeal ce filtrează textul muzical printr-o fericită fibră a personalității sale, descoperindu-i savori necunoscute. Prea tînără încă pentru această partitură ce solicită solistului o forță și o rezistență aparte, pianista Olga Bolocan n-a izbutit, desigur, să imprime discursului caracterul mefistofelic ce-l face să strălucească ; dar calitatea tușeului său, sensibilitatea și evidenta pasiune pentru muzica lui Rahmaninov (vădită și de interpretarea, ca bis, a *Preludiului în sol minor*) sînt tot atîtea chezășii pentru o viitoare interpretare de referință a acestei partituri, pe care ea are meritul de a o fi readus pe afișul bucureștean de concert, după o foarte lungă și defel meritată absență.

Emil Simon — Dan Claudiu Vornicelu

Aducînd un frumos omagiu memoriei lui Liviu Glodeanu(compozitor care, în vara aceasta, ar fi împlinit 50 de ani ; muzician pe care — ca și pe re-

gretatul Mihai Moldovan — clujenii au continuat a-l socoti al lor, chiar după mulți ani de cînd se stabilise în București), dirijorul Emil Simon și-a deschis programul din 17 noiembrie cu cel ce-al 20-lea opus al acestuia, poemele pentru voce și orchestră *Ulysse*, interpretate cu concursul sopranei Georgeta Stoleriu. Superba voce și înalta știință a cîntului solistei, pe de o parte, apoi pe de altă parte, adînca înțelegere a spiritului compozitorului și sigura stăpînire de către dirijor a forțelor ansamblului orchestral, iar în cele din urmă sensibilitatea acordului dintre cei doi protagoniști, pe linia unei trăiri de incandescentă interiorizare — toate acestea au pus admirabil în valoare prospețimea și vigoarea unei partituri peste care au trecut deja două decenii.

Aceeași fericită întîlnire pe lungimea de undă a seriozității și sincerității actului interpretativ s-a produs și între Emil Simon și celălalt oaspete al său — de fapt, principalul solist al serii —, violonistul Dan Claudiu Vornicelu, în *Concertul nr. 6* de Mozart. Trecerea de la copilul-minune la tînărul interpret (desigur, tot precoce) se face, în cazul lui Dan Claudiu Vornicelu, sub auspiciile de bun augur ale unei evoluții ferme, fără seisme primejdioase, chiar dacă — deocamdată, cel puțin — și fără salturi spectaculoase. Însăși alegerea acestei pagini clasice (iar nu a vreunuia dintre concertele romantice de largă popularitate, preferate de către tinerii — și mai puțin tinerii — violoniști), care ridică considerabil mai delicate probleme de stil, de concepție, de expresie, constituie — prin calitatea rezolvării lor — o garanție a dezvoltării armonioase, în continuare, a celei mai importante dintre speranțele violonisticii noastre de mîine. Iar dramatismul cu care Dan Claudiu Vornicelu a încărcat pe alocuri această muzică îndeobște senin tratată garantează și el putința interpretului de a-și dezvălui treptat puncte de vedere personale asupra partiturilor abordate.

Alăturarea, în partea a doua a programului, a *Nocturnelor* lui Debussy și a *Bolero*-ului de Ravel a avut în vedere, în viziunea lui Emil Simon, să pună în evidență, nu pitorescul acestor opusuri, ci modernitatea scriiturii lor componistice. După rafinata realizare a sugestiei *Norilor* în continuă și insezisabilă mișcare, după violentul contrast produs de reliefarea pregnantă a evenimentelor numeroase și diverse ce populează *Serbările*, seducția *Sirenelor* a fost însă cam neconvingător ilustrată, mai degrabă prin forță agresivă decît prin misterioasă fascinație. Cît despre *Bolero*, construit pe un arc puternic tensionat, cu o subtilă gradare a acumulărilor dramatice, el a avut totuși de suferit considerabil de urma unui din cale-afară de neglijat acordaj al orchestrei (îndeosebi al instrumentelor de suflat — ceea ce a compromis în primul rînd efectul splendidelor episoade solistice.)

Gheorghe Costin — Gabriel Croitoru

Debutul la Radioteleviziune în 24 noiembrie al celui mai important reprezentant al „noului val" de dirijori români s-a legat în chip fericit cu lansarea în primă audiție a unui opus vocal-simfonic compus de Claudiu Negulescu. Cele trei poeme așezate sub genericul *Anotimpurile țării*, utilizînd în chip inspirat contrastul dintre vocea puternică și strălucitoare a tenorului (Ionel Voineag) și glasurile limpezi și suave ale corului de copii („Voces Primavera", formația pe care dirijorul Claudiu Negulescu a creat-o și o conduce, contact benefic ce l-a influențat în mod cert pe compozitor în procesul de concepere a lucrării), ca și — stilistic vorbind — posibilele interferențe ale genului vocal-simfonic cu cîntecul de mase și cu opera (ambele făcînd parte din practica susținut desfășurată de către dirijor), concentrează aproape aforistic o multitudine de stări emoționale, de frapantă candoare a expresiei. Iar Gheorghe Costin a știut să potențeze cu inteligență și solemnitatea momentelor evocatoare, și ritmurile trepidante ale prezentului, și forța mobilizatoare a unei imaginare punți către viitor.

Într-o pagină destul de ingrată (ca valoare artistică !) a literaturii violonistice — *Concertul nr. 1* de Wieniawski —, Gabriel Croitoru a reușit să dea din nou întreaga măsură a talentului său de a însufleți textul muzical cu sclipirea virtuozității de performanță și cu pasionalitatea trăirii dezlănțuite (chiar prea dezlănțuite, în unele pasaje din prima mișcare), dar și cu finețea și dulceața tonului său (remarcabile în partea mediană) sau cu forța meditativă a unei desăvîrșite liniști interioare (mai cu seamă în Adagio-ul din *Sonata în la minor* de Bach, oferit la cererea insistentă și entuziastă a publicului).

Bun cunoscător al muzicii lui Șostakovici și — în mod cert — îndrăgostit de ea (chiar dacă nu a ajuns încă să se vadă pe sine însuși în ea, modelînd-o și modelîndu-se în același timp — dar pentru așa ceva e prea devreme încă : asta vine — atunci cînd vine — odată cu vîrsta), Gheorghe Costin a ales pentru această primă întîlnire a sa cu publicul bucureștean *Simfonia a IX-a*, dăltuindu-i reliefurile cu forță și minuție, controlînd atent articularea macro și microstructurilor, reevaluînd — în fine — consistența și luminozitatea culorilor.

Recitaluri

Francesco Pennarola

Handicapat în primul moment de șocul neplăcut al întîlnirii unei săli de peste 800 de locuri, în care se aflau risipiți nici măcar 80 de auditori, pianistul italian Francesco Pennarola a șocat la rîndul său publicul printr-o interpretare a *Fanteziei op. 17, în do major* de Schumann desfigurată de o excesivă nervozitate, ce determina imperfecțiuni tehnice, construcții confuze, absența stărilor emoționale indispensabile înțelegerii și simțirii acestei muzici. Imediat însă, cei aproape 80 de auditori, care au preferat recitalul lui Francesco Pennarola importantelor și numeroaselor meciuri de fotbal desfășurate în acea zi de miercuri 9 noiembrie, au fost răsplătiți cu prisosință pentru încrederea și înțelegerea lor : atît *Sonata op. 111* de Beethoven, cît și *Sonata nr. 5, op. 53* de Skriabin au fost cîntate cu o tehnică de înaltă clasă, cu un tușeu superb diferențiat (de la sonoritatea de clopote, din registrul grav și pînă la picurările de celestă, din acut), cu o velocitate de tip lisztian dar cu o claritate, precizie și incisivitate de tip contemporan, cu forță copleșitoare a expresiei încărcate cînd de mister, cînd de tensiune demonică sau de mefistofelică ironie, cu un deosebit simț al timpului muzical (inclusiv a timpului *tăcerilor muzicale)* și al dramaturgiei sonore, cu o capacitate cu totul aparte de individualizare a ideilor discursului componistic, în confruntarea și înlănțuirea lor.

Viorela Ciucur

De o neobișnuită afluență de public (îndeosebi tînăr) s-a bucurat (și ne-a bucurat cu ea) recitalul pianistei Viorela Ciucur (susținut marți 15 noiembrie). Programul (deosebit de amplu, de variat și de dificil pentru o tînără studentă — fie ea și încununată cu laurii concursurilor de la Stresa și Suceava, cu aceia ai Festivalului național „Cîntarea României", ca și cu Premiile oferite de CC al UTC, UASCR și de revista „Amfiteatru") a cuprins trei *Sonate* de Scarlatti, *Sonata în do minor* de Schubert, *Fantezia în fa minor*

de Chopin, șase *Preludii* de Debussy, *Interludiu și Toccata* de Remus Georgescu și s-a prelungit, la cererea publicului, cu alte cîteva pagini din creația lui Chopin. Iar marea calitate demonstrată aici de către Viorela Ciucur a fost — pe lîngă rezistență și adecvare stilistică — capacitatea de a parcurge un traseu expresiv ascendent ca forță de ordonare a substanței muzica e și de transmitere a unei stări emoționale tot mai intense.

Luminița VARTOLOMEI

PORTRETE COMPONISTICE

Emil Lerescu

Activitatea componistică a lui Emil Lerescu se materializează într-o multitudine a genurilor abordate — cameral (vocal — cu precădere, dar și instrumental), simfonic, coral sau liric. În condițiile acestea, un portret nu poate cuprinde întreaga creație, ci își propune să selecteze acele lucrări pentru care optează compozitorul și care îl reprezintă printr-o notă de specificitate.

Din acest punct de vedere, predominanța liedului în concertul organizat de Radioteleviziune în 22 noiembrie ni se pare semnificativă, dată fiind preferința lui Emil Lerescu pentru această modalitate de exprimare. Universul vocal miniatural nu reprezintă — în acest caz — un spațiu al evenimentelor novatoare, ci o confesiune discretă, exprimată cu finețe într-un limbaj modal. Cantabilitatea — ca ideal de expresie se sprijină pe poetica versurilor semnate de Mihai Eminescu, Ion Minulescu, Nicolae Tăutu, Mihai Beniuc, Eugen Frunză, Ion Brad, Victor Eftimiu, Mariana Dumitrescu sau Elena Farago ; pianul însoțește glasul în tușe de culoare, conturînd o anume atmosferă sonoră.

De la un rol secundar, pianul trece în prim-plan prin două piese dedicate acestui instrument : *Terținele lunii* și *Toccata* ; situarea într-o ambiantă impresionistă apare adecvată temperamentului compozitorului, ea fiind sugerată de armonie, de scriitura aerată, cu rare aglomerări de sonorități. Tot în cadrul lucrărilor camerale destinate unui instrument solo, *Crochiurile* pentru vioară și *Nostalgie, Note de primăvară, Dans burlesc* pentru violoncel se integrează unei tradiții de tratare instrumentală în care este inserată melodica provenind din lumea liedului.

Întreaga proiecție a programului a lăsat o anume senzație de preferință a compozitorului pentru starea de spirit contemplativ-meditativ-sensibilă. Momentele înregistrate pe banda magnetică au reprezentat, însă, o binevenită schimbare prin fragmente din operele lui Emil Lerescu — *Ecaterina Teodoroiu* și *Steaua fără nume* care au reconfirmat cîteva trăsături de concepție în genul respectiv : declamația, aceeași cantabilitate a melodiei, orchestrația sugestivă, deloc ostentativă.

Gîndind la Eminescu (polifonii camerale) se constituie în punctul final al concertului, simbolic, ca un omagiu pur instrumental adus lumii eminesciene de un compozitor ce apelează permanent la resursele poeziei românești în lieduri și piese corale. Și aici consemnăm contribuția interpretativă a formației de muzică contemporană *„Traiect"*, dirijată de Sorin Lerescu și compusă din Viorica Ciurilă (percuție), Constantin Sandu (pian), Ladislau Horvath (vioară), Leontin Boanță (clarinet), Ion Ghiță (contrabas).

În general nu trebuie neglijat aspectul interpretării, ce transformă un „Portret componistic" într-un eveniment complex, prin colaborarea între creator și cei ce înțeleg, comunică și difuzează lucrările sale. În acest context, alături de ansamblul *Traiect* am remarcat — în înregistrările pe bandă din domeniul operei — vocea Teodorei Lucaciu (cu Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijor Ludovic Baci), pe Simina Ivan și Florin Diaconescu (acompaniați de Orchestra Filarmonicii ploiești ne, sub conducerea lui Paul Popescu). Pentru a rămîne într-un cadru vocal, menționăm prezența a trei voci diferite în tălmăcirea ciclurilor de lieduri, ilustrate de calitatea solistică a mezzosopranei Steliana Calos, tenorului Ionel Voineag și basului Paul Basacopol, în consens cu partida pianistică susținută de Marieta Leonte, Andrei Tănăsescu (al cărui rafinament îl subliniem), Mihai Vîrtosu. Ilinca Dumitrescu devine protagonistă în piesele pentru pian — conferindu-le o aureolă romantică, iar violonistul Ladislau Horvath și violoncelistul Marin Cazacu evidențiază partiturile respective prin muzicalitate, prin conducerea și înlănțuirea logică a componentelor structurale.

În acest fel, recentul episod al seriei de „Portrete componistice" — prezentată și comentată de Doru Popovici — ne înfățișează, cum era firesc, o latură din configurația creatoare a lui Emil Lerescu, menită să-l individualizeze în peisajul școlii românești de compoziție.

Valentina SANDU-DEDIU

Șerban Nichifor

Talentat, cu mare ușurință de a scrie, compozitorul Șerban Nichifor a năvălit în muzica românească ca un copil minune, inocent și imberb, parcă ignorînd și asimilînd totul, de fapt sfidînd sloganele (de tipul „continuăm firul tradiției și contribuim la zestrea generațiilor de aur care ne-au precedat etc. etc."), nedumerind tocmai prin necăutarea unui eu personal, a unei metode sau viziuni care să-l singularizeze, prin disiparea sa în formule și stiluri care au mai fost călcate, obținînd nonșalant accesibilitatea și adresa directă către o ureche puțin hedonistă.

Proteiform, cu fiecare piesă sunînd altfel și spunînd altceva, Șerban Nichifor nu e un autor care se caută pe sine și care caută, așa cum sînt tentați să-l catalogheze criticii, ci care pur și simplu nu caută și n-ar avea nevoie să se caute. Pur și simplu e unul care află, care întinde mîna și ia fără rezerve sau fără îndoială de sine. El lasă pe seama timpului orice judecată metafizică — fiindcă metafizică este să-ți pui problema, chiar înainte de a te deprinde să faci bine orice ai face, dacă te situezi pe linia devenirii sigure a creației sau dacă poți cădea din istorie. Șerban Nichifor este dintre puținii conștienți că viitorul începe în prezent, că un prezent sigur e mai important ca un viitor incert și că dacă ai acest prezent merită (și poți) să nădăjduiești la un viitor. Oricum, el este un compozitor care, cu toată aparența (pe care o dă criticilor) cum că nu știe ce vrea — se pot auzi asemenea vorbe —, totuși știe *să vrea* și vrea foarte bine. Tînărul compozitor este deci, tocmai de aceea, un mare artizan, un sîrguincios *făcător*, conștient că treaba lui e să facă cu orice preț muzică. Iată și de ce muzica lui se pretează la toate, la film, la balet sau concert, e o muzică ce sfidează și uimește prin efectul făcut asupra publicului ; accesibilitatea ei este mereu orescută, debordînd printr-un melodism de *nou romantism* și printr-o orchestrație sugestivă afectelor.

Marți, 1 noiembrie 1988, (Studioul de Concerte al RTV) am ascultat *Cvartetul* său *nr. 1 „Anamorfoze"*, o piesă care punea problema metamorfozei unor teme folclorice și care, în 1977 cînd a intrat cu mare succes în repertoriul internațional, era de o destul de mare modernitate. Apoi, *Sonata pentru pian*, o piesă de un debussysm temperat, cu pentatonisme și spirit de gamelan, prezentată acum în p.a. de Iosif Ion Prunner ; o piesă pentru violoncel și pian *„Lumină lină"*, scrisă foarte recent în memoria profesorului Serafim Antropov (la violoncel compozitorul, la pian Iosif Sava) ; liedul cîntat de mezzosoprana Ruxandra Donose, *„Trandafirul negru"*, scris

în 1987 pentru un concurs omagial Karol Szymanowski. *Lontano ragtime* (1981), lucrare retro, a fost executată de Vasile Macovei, Ion Nedelciu și Liliana Nedelciu (fagot, clarinet, pian). *Partea întîi* a *Simfoniei I* (1986), intitulată „Vibrații contemporane" a constituit fondul sonor (bandă magnetică) deasupra căruia Roxana Colceag și Mihai Babușcă au interpretat un număr de balet plin de dinamism plastic. *Cvartetul nr. 2* (p a.a. efectuată acum de cvartetul „Clasic"), compus în acest an, marchează o evidentă creștere a concepției și viziunii compoziționale pe linia ideii de ana-morfozare a temei melodico-armonice. Piesa *Carnix* (I. Nedelciu) e indiscutabil o lucrare mare, oricînd antologabilă și chiar obligatorie pentru repertoriul de virtuozitate al clarinetului solo. *Aria (partea a IV-a* din *Simfonia a IV-a),* un negro-spiritual excelent orchestrat, a fost interpretată coregrafic de aceiași balerini.

În concluzie, programul audiat, deși heteroclit, a confirmat în mare parte opinia prezentatorilor (I. Sava și D. Popovici) după care tînărul compozitor reprezintă un „caz" și un creator „născut nu făcut".

Marin MARIAN

Premieră la Opera Română „Cosette" de Teodor Bratu

Realizarea unei opere pentru copii presupune o anumită optică din partea creatorilor ? Iată o întrebare care revine cu fiecare premieră a Operei Române, aceasta cu atît mai mult cu cît seria lucrărilor destinate publicului tînăr se arată o permanență a ultimelor stagiuni. Răspunsul poate diferi de la o lucrare la alta, de la un creator la altul. Pentru unii, a scrie operă (sau balet) pentru cei mici înseamnă a se integra unui joc, privit drept acțiune esențială a manifestării. De aici decurg anumite coordonate de relaționare a tuturor componentelor, solicitînd fantezia privitorilor și ascultătorilor, integrarea lor în actul de creație. Pentru alții — și este cazul lui Teodor Bratu, semnatarul recentei premiere cu *Cosette* — opera pentru copii diferă doar ca nivel de acces al limbajului, față de operele pentru cei mari. Este o miniaturizare a genului, păstrîndu-se componentele definitorii, atitudine existentă la numeroși autori de-a lungul timpului. Fiecare dintre aceste ipostaze este valabilă și are însușirile capabile a convinge. Teodor Bratu se bazează pe un ton expozitiv, favorizînd prezentarea personajelor și mai ales a ideilor pe care, neîndoios, le socoate importante din perspectivă educațională. De aici decurge maniera componistică ce rezolvă treptat majoritatea elementelor acțiunii pe baza unor miniaturi muzicale gîndite în spectacol ca numere — solistice, mici ansambluri, scene corale. Romanul lui Victor Hugo *Mizerabilii* i-a slujit drept punct de pornire pentru alcătuirea libretului, în jurul unui episod al copilăriei Cosettei. Cîntecele adecvate contextului sînt preluate intonațional din fondul melodiilor franceze, conferind mai ales dimensiunii vieții copiilor o anumită atmosferă specifică, plină de candoare. Celelalte personaje sînt portretizate prin momente solistice (sau ansambluri mici) care urmăresc datele caracteristice cu mijloacele operei tradiționale, chiar dacă structurile muzicale au o anumită simplitate, dorit direcționată spre accesul publicului tînăr. Paleta expresivă clară, bine condusă, este apanajul unei experiențe a genului, două opere de mai amplă anvergură semnate anterior. Iată deci bazele realizării muzicale a unei lucrări ce poate deveni piesă de repertoriu, îmbogățind muzica de teatru cu o evidentă reușită.

Impresia deosebit de favorabilă a spectacolului se datorează în mare măsură interpretării și, mai ales, copiilor care participă nemijlocit — prin corul „Voces primavera" — la împlinirea narațiunii muzical-scenice. Acest minunat ansamblu, inițiat și condus de către Claudiu Negulescu, își reconfirmă calitățile de excepție. Nu este vorba doar de redarea partiturii, ci totodată de o inegalabilă intrare în miezul povestirii a membrilor corului deveniți, fiecare, eroi și actori. Nu cunoaștem pînă acum o experiență simi-

lară, cu durabilitate în timp, care să poată fi comparată cu prestația corului „Voces primavera". Ei reprezintă, din perspectiva creației de gen, un autentic motiv inspirator, un argument pentru ivirea de noi și noi creații.

Rolurile principale — în afara celui titular — au fost cîntate de soliștii Operei Române. Roxana Bertia și Lorena Grigoraș conferă, la nivelul unor copii cu talent și „ceva" voce, viața personajului principal, păstrîndu-i firescul lumii copilăriei și contactul normal cu cei de aceeași vîrstă. Pentru Fantine, soprana Marina Mirea aduce semnele experienței sale scenice iar Melania Ghioaldă, în distribuție paralelă, prospețimea unui glas tînăr de mare expresivitate. În rolul Mamei Thénardier, am urmărit două rezolvări foarte deosebite, Adriana Alexandru subliniind latura compoziției iar Veronica Gîrbu preferînd nuanțarea prin cînt. Paralelismele pot fi observate și la Thénardier, Cristian Mihăilescu și Nicolae Bratu oferind versiuni credibile, în relația cu ceilalți membri ai distribuției, Paul Basacopol, Nicolae Constantinescu. O punere în scenă de delicată sugestie plastică, semnată de Viorica Petrovici, i-a îngăduit regizorului de la televiziune, Nae Cosmescu, găsirea unor rezolvări care să lase publicului plăcerea de a privi și participa la spectacol. *Cosette* de Teodor Bratu este, în aceste condiții, o promisiune împlinită ce se adaugă succeselor corului „Voces primavera" pe scena Operei Române.

Grigore CONSTANTINESCU

SERAFIM ANTROPOV

Concertul realizat în 8 noiembrie, la Ateneu, în memoria regretatului muzician Serafim Antropov — de curînd dispărut dintre noi — s-a constituit într-un gest de rară frumusețe. Aceasta, fiindcă recunoștința este o floare rară, mai ales în lumea artiștilor. Ea apare totuși, cînd relația maestru-elev se echilibrează pe o cumpănire de trăsături sufletești care determină un transfer de sensibilitate. Maestrul Antropov a stăpînit această relație creatoare, răspîndind în jurul său lumina bunătății, vibrația artei pure, strălucirea măiestriei, frumusețea modestiei. Era astfel, un model în care eticul și esteticul desăvîrșiseră un artist de mare noblețe. Model perfect, chiar printre marile personalități ale pedagogiei artistice, care au ridicat pe culmile cunoscute învățămîntul superior, după reorganizarea sistemului. Am lucrat mult alături de mari profesori, dar pentru ilustrarea unui model, alegerea mea rămîne la acest exemplu întruchipat de Serafim Antropov. Am cunoscut omul și artistul de-aproape, colaborînd în formații de cvartet, apoi în trio cu pian, cu profesorul Radu Negreanu, formație stabilă care, în anii de repetiții și concerte s-a consolidat datorită corespondențelor sufletești și artistice. Am lucrat cu Serafim Antropov și în conducerea Conservatorului bucureștean (decan-prorector), putînd să-i apreciez înțelepciunea, tactul și, din nou, bunătatea neasemuită. Elevii săi au crescut în această atmosferă, devenind artiști și oameni de rară calitate.

Concertul comemorativ a fost străbătut de o amplă vibrație care concentra sentimentul general de recunoștință și imensul regret că această lumină s-a stins prea devreme. Au colaborat doisprezece violoncelişti, interpretînd fie lucrări ale Maestrului, fie piese atestînd unitatea de școală instrumentală. După prima piesă — o meditație semnată de Serafim Antropov, interpretată sensibil de Marin Cazacu și de Steluța Rădu — care a stabilit atmosfera de reculegere, au vorbit Iosif Sava, Radu Negreanu și semnatarul acestor rînduri, elogiind personalitatea de interpret, compozitor și pedagog a celui evocat. Au urmat apoi lucrări de Serafim Antropov. Tiberiu Ungureanu, primul celist al Filarmonicii „George Enescu", împreună cu Elena Cosma, cadru didactic la Conservatorul bucureștean, au interpretat piesa *In memoriam*. Un portret muzical pentru vioară și pian a fost prezentat colorat de Anda Petrovici și Nicolae Licareț. *Cvartetul de coarde* — lucrare plină de vervă și scînteieri timbrale — a fost interpretat de cvartetul „Serioso". Virginia Manu și Lavinia Coman au apărut în două lieduri de Serafim Antropov. O primă audiție a fost *Sonata pentru violoncel și pian* prezentată de Alexandra Guțu și Elena Cosma, marcînd încă un pas cucerit de ideile și tratarea universului sonor. Ultima lucrare a maestrului a fost *Andante și Allegro* pentru patru violoncele. Au interpretat cunoscuții soliști Marin Cazacu, Alexandra Guțu, Gabriela Constantin Todor și Aurel Niculescu. În toate lucrările alese răzbate un patos curat, o aspirație către frumos fără nici un moment neexpresiv. Ideile sînt exprimate într-un limbaj original, atestînd o excelentă cunoaștere a timbrurilor și a firescului rezultînd din măiestria interpretului. În program au figurat apoi lucrări variate, demonstrînd virtuozitatea interpreților și unitatea de școală. Un omagiu captivant l-a constituit compoziția lui Șerban Nechifor *Lumină lină* cîntată în primă audiție de autor, împreună cu Iosif Sava la pian. A urmat o lucrare de Villa Lobos pentru sopran și opt violoncele. Lucrarea a fost dirijată de Aurel Niculescu. Cu ușurința tehnică bine cunoscută, Virginia Manu a evoluat pe intervalele dificile ale lucrării realizînd și efectele de culoare. Concertul s-a încheiat cu o lucrare de Johann Sebastian Bach interpretată de orchestră de violoncele și orgă. Împreună cu Nicolae Licareț, doisprezece violoncelişti din București, Cluj, Timișoara, soliști, membri în orchestrele simfonice, profesori, toți foști elevi ai lui Serafim Antropov, și-au unit sonoritățile calde cultivate în aceeași școală, evoluînd pe articulația vibrantă și sobră a lucrării. Acest moment — sublimul *Arioso* — a creat o atmosferă înălțătoare de nedescris, învăluind întreaga asistență într-un singur gînd pios pentru artistul Serafim Antropov.

Prof. George MANOLIU

Cvartetul „Forum": încheierea ciclului beethovenian

Odată cu interpretarea cvartetelor *op. 131 în do diez minor* și *op. 135 în fa major* de Beethoven, cvartetul „Forum" se desparte de creația Titanului de la Bonn a cărei integrală a realizat-o în urma unui lung și fascinant periplu muzical. Ceea ce și-au propus membrii formației academice bucureștene a fost un act de curaj pe care, au demonstrat-o cu prisosință, l-au transformat într-un act de mare cultură restituind, în condiții artistice deosebite, aceste 17 capodopere pe care le-a lăsat moștenire ultimul clasic. Neegalată pînă acum ca valoare, creația de cvartete de coarde a lui Beethoven rămîne un pisc luminos și izolat, strălucind singular în zona zăpezilor spirituale veșnice, imaculate. Temerarii care se încumetă să-l escaladeze nu arareori plătesc un greu tribut prin nereușite sau reușite parțiale. A înțelege subtilitățile, rafinamentele acestor lucrări, a le surmonta imensele dificultăți, iată bariere ce stau în calea interpreților obișnuiți ce doresc să se atingă de ceea ce nu le este permis. Într-adevăr lucrările beethoveniene destinate cvartetului de coarde rămîn, în domeniul interpretativ, apanajul formațiilor de elită, compuse din excelenți tehnicieni și desăvîrșiți muzicieni ; în plus un simț special, cel al ansamblului cameral (acolo unde permanent ești solist, ești descoperit dar în același timp trebuie să te subordonezi ansamblului — chiar ca vioara întîi !) este absolut indispensabil pentru a condiționa reușita. La toate acestea se adaugă munca,

muncă multă, tenacitate, îndîrjire, o adevărată încăpățînare de bull-dog necesară pentru a depăși permanentele dificultăți tehnice și muzicale pe care le presupune fiecare pagină beethoveniană, de la *„Malinconia"* la *Marea fugă*, de la *Cvartetul Harfelor* la opusul final (135). Marele maestru al clasicismului vienez a așternut pe hîrtie gînduri sonore geniale pe care numai cu mare dificultate le poți înțelege și interpreta. Nu este de mirare că această muzică este mai depărtată publicului decît Simfonia destinului sau *Appassionata*. Aici, în cvartete, se găsesc mult mai greu interpreți capabili (și dornici) să pătrundă acest univers pe care, înțelegîndu-l, să-l tălmăcească apoi corespunzător.

Ce a realizat formația „Forum" ? Cîteva din toate acestea; și acest „ceva" a fost, procentual, tot mai aproape de vîrf cu cît cvartetul academic se apropia de creațiile finale. Aș îndrăzni să afirm că ultimele opusuri beethoveniene (127—135) au găsit în fața stimelor patru muzicieni deja capabili să interpreteze la un nivel cu adevărat superior aceste lucrări de excepție. Concertul ce a încheiat acest panoramic al cvartetelor de Beethoven (și care ne-a propus spre audiție duminică 30 octombrie 1988, *cvartetele op. 131 și 135)* a venit să confirme clasa înaltă la care a ajuns formația alcătuită din Petre Lefterescu, Octavian Rațiu, Dorel Pașcu și Vasile Țugui. Demonstrînd o omogenizare remarcabilă, detașîndu-se acolo unde era nevoie, cei patru muzicieni (cadre didactice universitare) au demonstrat o superioară înțelegere a muzicii interpretate dovedindu-se, în egală măsură, buni tehnicieni și excelenți gînditori ai muzicii. Cei patru au știut să-și concentreze vibrațiile, sensibilitățile într-un unison de ansamblu, fapt ce a conferit o admirabilă unitate întregului produs artistic. Este un simplu „la revedere" pe care formația și-l ia de la creația maestrului vienez. Din discuțiile purtate cu membrii ansamblului am reținut intenția de a relua aceste lucrări. Nu ne îndoim că în viitor vom audia versiuni încă mai valoroase decît acestea, performanțele interpretative ale celor patru muzicieni propulsînd cvartetul „Forum" către fondul de aur al muzicii românești.

Dan BUCIU

Recital Schumann — Ilinca Dumitrescu

Abia atunci, în acea noapte de noiembrie pe care Ilinca Dumitrescu a trecut-o sub semnul neliniștilor și visărilor lui Eusebiu și Florestan, mi-am dat seama cît de adînc, cît de adevărat schumanniană este personalitatea acestei pianiste.

Afișul cuprindea trei opusuri celebre : *Arabesca op. 18, Kreisleriana op. 16, Carnaval op. 9* — existau deci din capul locului cele două premise esențiale ale unei seri reușite : valoarea incontestabilă a muzicii și garanția unei interpretări de înaltă ținută. La acestea s-a mai adăugat ceva : întîlnirea a două temperamente artistice profund înrudite.

O auzisem pe Ilinca Dumitrescu în concertele dedicate lui Scarlatti sau Chopin, în seria recitalurilor sale de muzică românească, în nenumărate alte apariții concertistice — întotdeauna egală cu sine însăși, cu o putere de muncă puțin obișnuită, cu ambiția neostoită de a descoperi harul fiecărei pagini, cu o siguranță a prezenței scenice ce mărturisește autenticitatea unei valori.

Recitalul Schumann a fost însă cu totul aparte prin destăinuirea afinității de gîndire și temperament între interpret și compozitor.

Dincolo de problemele tehnice excelent rezolvate, de intuiția clară a frazării, Ilinca Dumitrescu ține cumpăna între virtuozitate și poezie deasupra unei libertăți a jocului pianistic bine controlat — atît de tipic schumannian.

În sonorități discret estompate căldura muzicii este lăsată să se desfășoare fără a violenta un anume clasicism al gustului. Orice dezlănțuire a afectelor este repede temperată într-o aură de poezie care ferește de banal.

Și încă ceva despre exuberanța schumanniană — cum atît de bine o înțelege Ilinca Dumitrescu. Exuberanță și nu veselie, căci ceva planează întotdeauna deasupra celei mai năvalnice și mai tinerești izbucniri și însești optimismul, energia cu care fraza muzicală își deschide drumul sînt de o tristețe dezarmantă de parcă și-ar presimți cu disperare înfrîngerea, fără a renunța însă la încă o încercare — în veșnica dorință de a prinde năluca adevăratei bucurii.

O seară de noiembrie în care Ilinca Dumitrescu se mărturisește o profundă interpretă a muzicii romantice.

Maia CIOBANU

Adriana Bera

Edwin Fischer scria undeva că Mozart este pentru interpret piatra de încercare a bunului gust — aș adăuga și a muzicalității și calității mijloacelor instrumentale. Un recital Mozart este o asemenea piatră de încercare și pianista ieșeană Adriana Bera, propunîndu-și să parcurgă, într-un ciclu, integrala *Sonatelor* de Mozart se aventurează pe cele mai înalte culmi ale muzicii.

Cum se cîntă Mozart este o întrebare care a generat o vastă literatură și multe controverse, dar în recitalul susținut la Ateneu (23 noiembrie 1988) Adriana Bera ne-a propus, curajos, propria ei viziune, cred eu, convingătoare. Artistă inteligentă, care abordează muzica de pe o poziție intelectuală, ea s-a apropiat de muzica mozartiană cu o profundă responsabilitate și venerație, ținîndu-se departe de libertățile fără rost dar și de conservatorismul rutinier. Întemeiată pe cultură stilistică și pe o afinitate spirituală evidentă, ea a reușit să treacă dincolo de corectitudinea unei bune execuții către spontaneitate și naturalețea expresiei.

Cele trei Sonate *(în do major KV 330, în la major KV 331* și *în fa major KV 332)* au fost individualizate într-o diferențiere subtilă a coloritului sonor general. Astfel, de la limpezimea cristalină a primei *Sonate*, trecînd prin sonoritatea catifelată, mai rotundă, a celei de a doua pentru a ajunge la amploarea dramatică a celei de a treia, expresia particulară a fost supusă unei concepții integratoare, unitare. Și pentru că la Mozart nu există expresivitate „în general", ci muzica trăiește în fiecare sunet, pianista a urmărit cu sensibilitate în microstructura discursului nuanța fugară, firul ascuns, sclipirile interioare, infimele detalii de frazare, de accente care dau pulsului muzicii mozartiene acel palpit, acea pîlpîire neastîmpărată, inimitabilă. Nu au existat pasaje plate, goluri de expresie, fiecare moment a fost investit cu tensiune și emoție. Și în ceea ce privește *tempi* — chele de boltă a întregului edificiu sonor — mult discutați în tratatele savante despre clasici, pianista a găsit mișcarea proporționată și consecventă (doar finalurile mi s-au părut mînate de o oarecare tendință de „fugă"). Ritmul precis dar elastic, legato-ul mădios (mai puțin în *Andantele* primei *Sonate*, cam fragmentat din cauza excesului de articulație), planurile atent dozate, pedalizarea fină etc., toate datele jocului pianistic au tins către acel „cantabile" mozartian (foarte frumos realizat în tema cu variațiuni din *Sonata în la major* și mai ales în ultima *Sonată* — cea mai împlinită din program). S-ar mai putea vorbi și despre echilibrul de bun gust al rondoului *„Alla turca"* din *Sonata în la major*, despre susținerea tensionată a *Allegro*-ului *Sonatei în fa major*, despre poezia părților lente. Pe scurt, se poate spune

că recitalul Adrianei Bera a fost un exemplu de profesionalism și muzicalitate, întemeiate pe cunoașterea aprofundată a literei partiturii îmbinată cu respectarea și înțelegerea nuanțată a spiritului ei.

Elena ZOTTOVICEANU

Remus Manoleanu

In ultimii ani, Remus Manoleanu s-a manifestat ca un propagator foarte activ al literaturii pianistice : clasice și romantice, dar cu precădere românești, interpretînd singur sau alături de soția sa, apreciata soprană Bianca Luigia Manoleanu, o varietate impresionantă de lucrări ale compozitorilor noștri, din trecut și mai cu seamă de astăzi. Totuși, se părea adesea că pianistica sa este mai degrabă *cantitativă*, mizînd pe o îndemînare nativă și pe deprinderi tehnice bazate pe munca acerbă, adesea lipsîndu-i ascultătorului *vibrația sensibilă*, atît de esențială mai cu seamă cînd are de a face cu pagini de mult cunoscute, pe care are prilejul să le urmărească în sala de concert și în înregistrări, în versiuni de referință. Pentru recitalul său din 9 noiembrie, însă, de la Ateneul Român, pianistul ne-a pregătit o surpriză dintre cele mai plăcute. Atît repertoriul ales, cît și modul de interpretare, vădeau năzuința spre o rafinare a mijloacelor aliată cu gustul vădit evoluat față de trecut, în frazare, în dinamică, în agogică, într-un cuvînt în probleme de fond ale artei celui ce are rolul atît de însemnat al transmiterii gîndului compozitorului într-un mod care, netrădîndu-i intențiile, să-l facă totuși astăzi apropiat de receptivitatea publicului. Începînd cu cele patru *Intermezzi* de Brahms *(op. 118 nr. 2 în la major, op. 117 nr. 2 în si bemol minor, op. 118 nr. 6 în mi bemol minor* și *op. 119 nr. 1 în si minor)*, am asistat la eforturile vădite ale lui Remus Manoleanu de a se apropia, în modul cel mai sincer cu putință, de pagini de atmosferă, de interiorizare, de sonoritate diferențiată, în care nuanțele de mișcare, de culoare sonoră, respirațiile firești și delicate sînt pe primul plan. *Spunerea* textului a fost îngrijită, impresia de improvizație, de spontaneitate a gîndului, de naștere a muzicii din mîngîierea clapelor, a dat credibilitate și mireasmă autentică acestor miniaturi de intimitate și inefabil.

Pe o linie cumva înrudită, deși situate la o cu totul altă coordonată stilistică, paginile de Joseph Haydn au avut parte de un tratament tot atît de atent. Atît faimoasele *Variațiuni în fa minor*, cît și subtila și spirituala *Sonată nr. 8 în mi minor* au fost conturate cu grija vădită a menajării sonorităților specifice, cu preocuparea de a sesiza caracterul cu adevărat vizionar al unor asemenea pagini de profunzime, deschizătoare de orizonturi nu numai pentru urmașii clasici ai părintelui școlii vieneze ci și pentru mai îndepărtatele mlădițe romantice ale îndelung subapreciatului geniu, direct premergător al lui Beethoven. Semnalăm totuși, aici, ca și pe parcursul ciclului *Gaspard de la nuit* de Ravel dăruit în concluzia programului, tendința căreia îi sucombă cîteodată Remus Manoleanu, de a da drumul la impulsurile necontrolate către sonorități prea masive și cumva mai primar pianistice.

Drumul pe care s-a angajat actualmente valorosul muzician este extrem de dificil : este vorba de căutarea purității stilistice, a reliefării diferențiate a planurilor sonore și mai cu seamă a restituirii vieții interne a textelor abordate — lucru care, pentru un virtuoz obișnuit să parcurgă cu dexteritate claviatura în toate sensurile, poate apărea cîteodată mai spinos decît însușirea vreunui text neînvățat pînă atunci și plin de toate „ticurile pianistice" consacrate de arsenalul pieselor virtuoze de succes sigur, dar mai facil. Pe acest drum, Remus Manoleanu trebuie să se ferească atît de rezolvările obișnuite, puse la îndemînă de practica sa de podium în sens mai mult cantitativ decît de cultivare a detaliului — și pe de altă parte și de tendința artificialității, a fineții cu orice preț, a cultivării unor plante muzicale de seră, lipsite de vitalitate și vigoare adevărată. Este un drum pe care îl poate ghida numai o cultură niciodată zăgăzuită sau limitată în cunoașterea fenomenului sonor, pe care colaborarea cu cîntăreți evoluați îl poate înlesni — un drum trudnic dar cu atît mai frumos, în parcurgerea cu succes a căruia darul relaționării continue la pilde ilustre, al modestiei, al slujirii dezinteresate a tuturor genurilor valoroase ale artei sunetelor îi vor fi călăuză activului și ambițiosului (în sens pozitiv) pianist.

Alfred HOFFMAN

MUZICA ROMÂNEASCĂ ÎN ACTUALITATE (VII)

Cel de al VII-lea concert din ciclul „Muzica românească în actualitate" inițiat de Filarmonica George Enescu" în colaborare cu Uniunea compozitorilor, ce a avut loc la 7 noiembrie în sala Studio a Ateneului, a inclus un portret cameral dedicat lui Constantin Silvestri, realizat de un grup de interpreți de la Filarmonica „Banatul" din Timișoara și a prilejuit prima manifestare publică a unui nou ansamblu comeral de coarde, „Camerata", dirijat de cunoscutul pianist Iosif Ion Prunner. Alături de ei au evoluat Ion și Liliana Nèdelciu (clarinet și pian), Adriana Winkler-vioară, Carol Huros-violoncel, Viniciu Moroianu și Mădălina Pașol-pian.

Evident, mănunchiul de piese de Constantin Silvestri, unele foarte puțin cunoscute, au avut darul să repună în conștiința noastră muzicală o parte a moștenirii marelui muzician care la vremea sa aborda cu deosebită autoritate direcții sincrone din muzica universală, situîndu-se în prima linie a avangardei românești. Originalitatea creației sale în peisajul muzicii noastre constă tocmai în nesupunerea — implicită sau explicită — fie la universalismul de tentă franco-germană, mai ales de tip enescian, fie la „folclorismul" tratat în mod tezist. Părea o direcție total neconformistă în vreme și loc, care i-a creat un statut aparte, singular într-o generație de compozitori care numără personalități de frunte ale muzicii românești. O anume singularitate care generează fie împliniri excepționale fie, uneori — și este mai ales cazul Silvestri — geniale idei rămase în fașe. Fie, exerciții de stil. Ne apare mai mult decît evidentă filiația concepției sale muzicale din zona central-europeană din etapa de după primul război mondial în care descoperim și cromatism atonal și recursul la elemente folclorice supuse unei *structurale* transfigurări și elemente expresioniste, alături de suficiente zone „gri" unde

poate, în pofida inspirației transpare mai ales o gramatică prefigurînd un limbaj sau, mai ales, un *ethos* (vezi *Sonata brevis pentru clarinet și fagot*). *Sonata pentru flaut și pian* și *Cvartetul pentru suflători de lemn* conțin determinări stilistice și ideatice mult mai acuzate, avînd calitatea de a reconfirma consistența unei individualități componistice de excepție, care ne-a lăsat comori precum *Cîntecele de pustiu* și *Cvartetul de coarde* alături de cea mai mare parte a muzicii sale pentru pian (din care am ascultat, în interpretarea lui Sorin Petrescu *Nocturna* și *Bacanala* din *Suita a 3-a*). Socotim că interpreții acestui microrecital, Vasile Mihaly, flaut, Laurențiu Baciu — oboi, Liviu Bocșan — clarinet, Alexandru Nichișov — fagot, alături de pianistul mai sus citat și-au adus un aport calitativ de înaltă clasă în evidențierea acestei fascinante personalități.

Trio-ul pentru vioară, violoncel și pian, o lucrare în primă audiție de Adalbert Winkler, se distinge prin calitatea inspirației muzicale din care răzbat adesea note de adînc tragism. Este o lucrare al cărei fond emoțional și constructiv rezidă în marea tradiție șostakoviciană mai ales, dar cu evidente accente personale. Cele *4 preludii pentru pian* de Tudor Dumitrescu, eternul regretat dispărut tragic și prematur din muzica românească, au marcat un nou moment sensibil, de autentică vocație în concertul respectiv. *„Duplum"* pentru clarinet și pian de Ștefan Niculescu este o lucrare bine cunoscută și definitiv intrată în repertoriul de frunte al muzicii camerale românești. Ne-au încîntat prin aduceri aminte — mai vechi și mai noi — cele *Trei miniaturi pentru ansamblu de coarde* de Wilhelm Berger și *„Amurg de toamnă"* de Alfred Alessandrescu, caracteristice autorilor și unei anumite epoci (a lor și a noastră, a tuturora), lucrări rezistente în timp și prin timp. Cea dintîi, dezvoltînd un mănunchi de teme de origină populară (din zona natală a Rupei — Brașovului, după mărturisirea autorului) cu măiestria binecunoscută a compozitorului, cea din urmă cu ingenuitatea și delicatețea începutului de secol și marca talentului autentic. Ansamblul „Camerata" ne-a oferit o interpretare concludentă a acestor ultime două lucrări sub îndrumarea, sperăm, de perspectivă a lui Iosif Ion Prunner.

Un concert reușit, prefațat ca de obicei, cu autoritate, de compozitorul Șerban Nichifor.

Cîteva gînduri legate totuși de tematica „Muzica românească în actualitate" și de proliferarea, de strictă necesitate, a acestui important ciclu : mai multă consecvență și *idee*. Știm că un concert interesant nu este doar o „expoziție de mostre" ci el reprezintă prin semnificația acestora o idee, un fapt estetic caracteristic dotat cu un interes cultural major special, *acut*, în peisajul gîndirii muzicale românești contemporane. Este ceea ce unifică pe un plan superior un anume program *de concert* și-i dă o importanță de neînlocuit într-o viață muzicală încărcată cu evenimente de tot felul precum cea a Capitalei. Poate că centrarea selecției de programe în jurul unor idei de stringentă *actualitate* — de unde un interes special lărgit pentru aceste manifestări — ar fi de dorit în desfășurarea pe mai departe a acestui ciclu : problema ar trebui doar să se pună așa cum trebuie.

Nu orice temă sau idee suscită *azi* interesul general ci numai cele care *azi* îl exprimă în mod real. Lucru pentru care credem că instituțiile implicate ar trebui să-și bată capul și în afara „normativelor de inventar" (dacă ne-am putea exprima astfel) cînd organizează aceste manifestări.

Valentina Sandu — Dan Dediu

Un recital mai puțin obișnuit ne-a oferit Radioteleviziunea în Sala de concerte din strada Nuferilor în seara zilei de 8 noiembrie. Prima parte — repertoriu clasic, cea de a 2-a, un microrecital de compozitor Dan Dediu, ambii protagoniști la pian.

Ceea ce apare interesant este, printre altele, faptul că ambii interpreți se manifestă de o bună bucată de vreme ca artiști de factură complexă, în mai multe domenii : interpretare, compoziție, muzicologie. Iar această multitudine de preocupări și-a spus cu prisosință cuvîntul în seara la care am asistat, care s-ar putea considera inedită.

Valentina Sandu — Dediu ne-a oferit o interpretare sensibilă și captivantă a *Suitei Colțul copiilor* de Debussy, una din capodoperele literaturii de gen. Simțul înnăscut al sonorităților și al contrastelor de finețe i-a dat pianistei posibilitatea valorificării plenare a sensurilor — cînd suave, cînd ironice, — ale acestei muzici, unice în felul ei. Am remarcat o oarecare luptă în extremele dificultăți ascunse sub mantia înșelătoare a simplității însăși din *Sonata în la minor* de Mozart, umbrind pe ici și pe colo liniștea interioară ce se degajă numai dintr-o perfecțiune consumată a interpretării. Mai este, oricum, timp și pentru ea, ținînd cont de tinerețe și maturizare, acea maturizare de a atinge fără efort ingenuitatea. În schimb *Carnavalul* de Schumann, o piatră de încercare a pianisticii romantice ne-a convins pe deplin de capacitatea artistică a Valentinei Sandu — Dediu pe care am dori-o cu interes afirmată și în plan componistic — concertistic, precum interpretul celei de a doua părți a programului. Ciudat : toți compozitorii incluși în acest recital au fost, la vremea lor, reputați pianiști...

Dan Dediu pare a fi, cu toată vîrsta primei tinereți, un compozitor bine definit, de vocație și de formație. Întregul program interpretat, de la cele *Cinci piese pentru pian* și pînă la cea de a *3-a Sonată* pun în valoare o fantezie instrumentală debordantă, luxuriantă, cu alternanțe (quasi absurde) de meditație întretăiate de permanente neliniști și ticuri pianistice, aproape fiziologice. Am remarcat finețea cu care se infiltrează în context „aluziile" de limbaj clasat, transfigurate de o puternică *voință de stil*, care se pare că-l caracterizează pe compozitor mai înainte de toate. O ai (ca să-l parafrazăm pe Arghezi) dacă *îl* ai (dacă ești, adică, compozitor). Restul, se mai învață. Sînt oricum convins că ulterioarele apariții componistice ale lui Dan Dediu vor completa fațetele unei personalități artistice ce se anunță deosebit de promițătoare (și dincolo de pian, evident).

Seara s-a încheiat cu ambii interpreți la 4 mîini oferindu-ne *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart în transcripție pentru pian, spre aducere aminte.

Nicolae BRÎNDUȘ

MUZICA ROMÂNEASCĂ ÎN ACTUALITATE (VIII)

Sala Studio a Ateneului Român a găzduit luni 21 noiembrie cel de-al 8-lea concert din ciclul inițiat de Filarmonica „George Enescu" și Uniunea compozitorilor și muzicologilor sub genericul „Muzica românească în actualitate". Prezentarea a fost susținută pertinent de compozitorul Șerban Nichifor.

Alături de lucrări contemporane, programul a cuprins și piese ale compozitorilor înaintași, realizînd astfel un panoramic al muzicii românești de-a lungul timpului, includerea unor scrieri din muzica bizantină sau din secolul trecut avînd ca scop readucerea și păstrarea lor în actualitatea vieții noastre muzicale. Lăudabilă idee a imaginii în perspectivă a evoluției muzicii românești, de la începuturi pînă azi, reliefînd pregnant prezența permanentă a elementului folcloric ca sursă fundamentală de inspirație, acumulările și înnoirile spectaculoase ale limbajului muzical autohton.

Prima piesă — *Stihiră* de Ioan Cucuzel, în transcrierea semnată de Gheorghe Ciobanu — a constituit o incursiune în muzica noastră bizantină renascentistă, urmată apoi de cunoscutele lieduri de Emil Monția, Gheorghe Dima, Alfred Alessandrescu și Doru Popovici, în interpretarea sensibilă și expresivă a tenorului Vasile Speranță, acompaniat la pian de Iosif Ion Prunner. Dacă liedul *De ce nu-mi vii* de Gheorghe Dima pe versuri de Mihai Eminescu se înscrie pe filiera romantismului german, miniatura scrisă de Emil Monția pe versuri populare — *„La fîntîna cu găleată"* apelează la formule melodico-ritmice de inspirație folclorică, în maniera specifică a cîntecelor sfîrșitului de veac XIX. Liedurile *„Cînd perdeaua dragei mele"* de Alfred Alessandrescu și *„Dintre sute de catarge"* (pe versuri de Eminescu) de Doru Popovici au relevat influențe impresioniste și neoimpresioniste în scriituri de o expresivitate melodică deosebită.

„Miniaturile" pentru pian de Vinicius Grefiens interpretate de Remus Manoleanu se adresează cu precădere celor mici ; cele 15 secvențe sonore alternează mișcarea lentă cu cea alertă, într-o scriitură simplă, cu structuri simetrice, destinate, asemeni *„Scenelor de copii"* de Schumann, celor mai tineri pianiști. Fragmente de joc popular se îmbină cu evocarea unor celebre pagini romantice în valsuri delicate sau pagini de poveste.

Tînărul și talentatul Dan Avramovici, laureat al unor prestigioase concursuri naționale și internaționale, a prezentat cîteva lucrări ce au pus în evidență calitățile sale de virtuoz și avizat cunoscător al muzicii contemporane. *„Balada pentru clarinet și pian"* de Alexandru Pașcanu (la pian George Balint) a prilejuit momente solistice ample, desfășurări expresive și jocuri sonore inspirate, lucrarea îmbinînd elemente folclorice și de jazz într-o interesantă atmosferă postimpresionistă.

O primă audiție — *„Capricii" pentru clarinet solo* de Theodor Drăgulescu — a afirmat aceeași legătură intimă cu etosul românesc într-o scriitură modală, solicitînd virtuozitate dar și sensibilitate, în pagini de lirism în care sunetul clarinetului se apropie de inflexiunile vocii umane.

Compozitoarea Elise Popovici a figurat în program cu *Sonata pentru clarinet și pian*, lucrare cu un pronunțat caracter modal, în care melosul popular este bogat reprezentat. Ion Nedelciu și Liliana Nedelciu au interpretat partitura cu multă înțelegere, evidențiind aspectul jucăuș în prima parte, introspectiv și nostalgic în partea mediană, stenic în secvența finală traversată de o celulă ritmică pregnantă.

Generația tinerilor compozitori a fost prezentă cu lucrări de facturi diverse, conturînd sfere de căutări și investigare în macro și microcosmosul sonor.

Ana Maria Avram a interpretat trei piese pentru pian concepute într-o interesantă îmbinare a claviaturii obișnuite cu sonoritatea corzilor pianului în pizzicatto sau glissando ; liniile frînte, structurile acordice din prima piesă au făcut loc unui misterios spațiu atemporal în care sunetele se dispersează, se pulverizează ; ultima piesă readuce structuri alerte, dar și inflexiuni doinite, elementul folcloric apărînd și aici în forme stilizate.

Inspirată de versurile poetului Nichita Stănescu, lucrarea *„Pe un cadran solar"* pentru vioară solo de de Petru Stoianov a evidențiat o interesantă îmbinare a elementelor stilistice de sorginte folclorică cu scriitura postserială și muzica repetitivă, încercînd o transpunere muzicală a sensurilor filosofice cuprinse în versurile ce figurează ca motto al lucrării : „Ceasul bătea din ce în ce mai rar/Timpul se lungea". Violonistul Ion Georgescu a realizat o paletă coloristică diversă, efectele sonore alternînd cu frînturi de melos doinit.

Mergînd pe linia unei scriituri neomodale, în care ritmurile stenice ale jocului popular și melopeea doinită se regăsesc deopotrivă, *Sonata pentru clarinet și pian* de George Balint a dovedit o fantezie timbrală remarcabilă, o varietate expresivă bine pusă în valoare de clarinetistul Dan Avramovici (lucrarea i-a fost dedicată) acompaniat la pian de compozitor.

Programul s-a încheiat cu *Cvartetul de coarde* de Fred Popovici interpretat de ansamblul „Contemporan" alcătuit din Marius Lăcraru, Ion Țimiraș, Iulia Țimiraș și Marcel Spinei ; continuînd investigarea sunetului macroscopic văzut într-o „alchimie" proprie (cum declara însuși compozitorul), lucrarea încearcă realizarea unui limbaj nou, cu efecte inedite, bazat pe armonicele naturale ale sunetelor tratate prin procedee acustice. În tonuri estompate, suprafețele sonore, săgetate de frînturi de sunet sau scurte secvențe melodice, creează spații atemporale, într-un univers aparte, specific muzicii de avangardă.

Extrema varietate a modalităților de exprimare, a tehnicilor și a stilurilor abordate, a confirmat diversitatea ce caracterizează muzica românească, circumscrisă în sfera inspirației folclorice, ce conferă astfel unitate și originalitate școlii naționale de compoziție.

Anca FLOREA

UNIVERSUL ARTEI VOCALE

Tinerii soliști Lenuța Drăgoi și Florian Ioniță

Din pleiada tinerilor soliști remarcați în ultimii ani pentru deosebite aptitudini vocale, Filarmonica „George Enescu" a ales și prezentat în concertul înscris în ciclul „Universul artei vocale" doi studenți în anul al II-lea la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", clasa de canto a prof. Maria Hurduc. Aceștia sînt soprana Lenuța Drăgoi și tenorul Florin Ioniță.

Nimic neobișnuit în aceste frecvente programări la Sala Studio a Ateneului Român, dacă evoluția tinerei soprane Lenuța Drăgoi nu s-ar fi dovedit surprinzătoare prin capacitățile vocale și interpretative de care a dat dovadă la o vîrstă încă fragedă.

Abordînd un repertoriu foarte larg și diversificat stilistic, de la *Serenada* de Toselli și lieduri de Mozart *(Als Luise die Briefe)*, de R. Strauss *(Morgen)* sau de Doru Popovici *(Sus)*, la Oratoriul *Creațiunea* de Haydn și pînă la ariile din opere de Lully (aria lui Venus din *Thesée*), de Rossini (aria Pamirei din *Asediul Corintului)*, de Puccini (aria Lauretei din *Gianni Schichi)*, de Bellini *(Norma)* și de Verdi

(Duetul Violeta — Alfredo din *Traviata*, împreună cu tenorul Florian Ioniță), solista a demonstrat o vie inteligență în exprimarea artistică a fiecărei lucrări, individualizînd-o și dîndu-i viață muzicală pregnantă. Puterea personală de trăire a muzicii este cu evidență știință transmisă publicului.

Datul natural al vocii sale, catifelarea și căldura timbrului, forța volumului de emisie, cultivate cu perseverență și discernămînt artistic, se împlinesc în interpretarea pe care Lenuța Drăgoi o dă lucrărilor abordate. Fina nuanțare, filajul sonor pînă la cel mai diafan pianissimo (chiar în registrul acut), dar și fortissimo-ul în care vocea sa face să vibreze sala sînt subordonate perfect expresiei muzicale, reușind să redea și să transmită variate și profunde stări sufletești. Deși foarte tînără și la începutul carierei sale solistice, Lenuța Drăgoi se recomandă ca o soprană cu vaste posibilități vocale și interpretative, ce așteaptă împlinirea pe scena marilor opere.

Mai puțin împlinit ca artist, tînărul Florian Ioniță a făcut față onorabil recitalului propus, dar necesitînd încă o mai atentă cizelare și formare (definire) a timbrului vocal personal. Este evidentă stăruința de a-și controla, stăpîni și dirija vocea spre o emisie clară și nuanțată a unei voci puternice și de o cuceritoare sinceritate în expresie, dar asperitățile se mai fac încă simțite, ca și înclinația de a alege un repertoriu, cu priză sigură la public : *Plaisir d'amour* de Martini, *Cantonetă* de De Curtis, Romanțele *Tot alte vremi* de Strejan și *De ce nu-mi vii* de G. Dima, precum și arii din operele lui Mozart *(Don Giovanni)*, Donizetti (Una furtiva lacrima din *Elixirul Dragostei)* sau Ceaikovski (aria lui Lenski din *Evgheni Oneghin).*

Duetul susținut împreună de cei doi tineri soliști a avut strălucirea și vioiciunea dorită pentru Duetul Violeta-Alfredo din actul I al operei *Traviata* de Verdi, înnobilînd evoluția sopranei Lenuța Drăgoi și a tenorului Florian Ioniță.

Acompaniamentul pianistic a fost asigurat de pianista Krimhilda Cristescu, recunoscută pentru devotamentul artistic cu care se dedică acompanierii studenților clasei de canto a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" și pentru participarea, mereu cu forță expresivă, în recitaluri camerale sau pe podiumul de concert.

M. M.

CLUJ — NAPOCA

La „Toamna muzicală"

„Toamna muzicală clujeană" mi-a dat bucuria de a sta o săptămînă în orașul pentru care resimt, de mult, subtile afinități. Îmi place să regăsesc străzile încărcate de arhitecturi purtînd prestigiul timpurilor trecute și al izbînzilor geometrice ; îmbinarea atît de europeană între natural (parcurile clujene !) și însemnele civilizației ; dar, mai ales, mă simt atras de reîntîlnirea unor oameni pe care îi cunosc, îi iubesc, îmi impun prin seriozitatea gîndului ce-i animă (în majoritate, ei sînt universitari, fie la Conservator, fie la secțiile Universității).

Cînd am sosit la Cluj-Napoca, în 3 octombrie 1988, concertele tradiționalei și prestigioasei toamne muzicale începuseră ; ieșind în oraș după instalarea la hotel, afișele îmi semnalau — în după amiaza și seara acelei zile — două concerte atractive : la Studioul Conservatorului, Cvartetul „Transilvan" apoi recitalul de orgă al Ursulei Philippi.

Ambițioși, membrii (tineri) ai amintitului cvartet recurg la partituri divergente stilistic și dificile în *sinele* lor stilistic ; am ascultat, astfel, unul din cvartetele *„Razumovski"* de Beethoven, *al 8-lea Cvartet* de Șostakovici și *„Meditații la KV 499 de Mozart"* de Hans-Peter Türk. Încă se simte cruditatea jocurilor inter-relaționale, încă lipsește dimensiunea verticală a deplinei stăpîniri a totului, privit de la înălțimea necesară organizării orizontalității temporale. Dar ansamblul clujean are, evident, resurse deosebite pentru a dobîndi măiestria.

Afluența imensă de public la recitalul organistei Ursula Philippi (în program, cele *9 Meditații* de Messiaen). Prilej pentru scurte reflecții despre fluctuațiile psiho-socio-culturale ale opțiunilor publicului : să fie, oare, aura, apriori impozantă, a orgii, care atrage atîția ascultători ? Ce s-ar fi întîmplat dacă în program ar fi figurat și Ligeti *(Volumina)*, ori Schnebel ? Ar fi fost aceeași solicitare ? Deci, o anumită paradigmă sonică avînd conotații istoric-afective precise poate determina — abil exploatată — adeziunea publicului la muzica nouă ?

Oricum, Ursula Philippi propune — în tăcerea reculeasă a melomanilor și specialiștilor — o versiune bogată în răspîntii timbrale riguros articulate în logica imanentă a textului lui Messiaen.

A doua zi, Orchestra clujeană anunța un program de mare popularitate : *Concertul în sol major* pentru vioară de Mozart și *Simfonia a V-a* de Beethoven. Dirijorul belgian André Nève n-a avut inspirația — să spun așa — de a iscodi în „structurile de adîncime" ale (prea) des prezentelor capodopere pe toate scenele lumii și de a controla, astfel, fluxuri informaționale noi. Alături de cele două „clasice", o compoziție devenită clasică pentru muzica noastră : *Concertul de vioară* al lui W. G. Berger — Ștefan Ruha (solist, bineînțeles, și în *al 3-lea Concert* mozartian) enunță cu siguranță conceptuală frazele post-expresioniste ale opusului bergerian, solicitînd orchestra la un dialog atent, cu argumentele culorilor și dinamicilor contemporaneității.

Aurelian Octav Popa este, mereu, omul surprizelor, subsumate personalității sale de excepție : cîntînd o (covîrșitor de grea) transcripție a *Cvintetului de suflători* de Schönberg, el demonstrează — precum toți marii artiști — că „orice tehnică trimite cu gîndul la o metafizică" (J.P. Sartre). A mai cîntat compoziții de Șerban Nichifor, V. Kazandjev, F. Poulenc . . ., corelînd, tot timpul, valorile latente ale textelor cu cele direct emanînd către ascultător (cu „pecetea" clarinetului lui inconfundabil), așa cum fac marii virtuozi..

Joi, 6 octombrie, ansamblul „Ars Nova", tot la Studioul Conservatorului. Fără discuție este o echipă de interpreți de statură europeană, intuind — grație unei experiențe de lungă durată și de calitate — intențiile oricărui compozitor, ascunse în dosul semnelor celor mai insolite. Din păcate, programul din „Toamna clujeană" n-a avut omogenitatea celor prezentate la „Enescu", sau pe care le-am urmărit în străinătate. Am reascultat puternicele *„Cîntece fără răspuns"* (pe versuri de Nichita Stănescu) de Cornel Țăranu și *Sonata Rubato* pentru oboi și ansamblu a aceluiași (ordonată de cunoașterea efectelor individuale și de grup ale instrumentarului ales), apoi rafinata *Sonată per due* a lui Myriam Marbe și *Cvartetul* lui Csiki Boldizsár (în primă audiție), o compoziție viguroasă prin implacabila derivare a structurilor din cîteva lapidare constelații sonore inițiale.

În schimb, secțiunea străină a serii a inclus o anemică pagină pentru flaut de Michael Levinas (autor, totuși interesant în alte compoziții ale lui) și *„Inscripții"* de Jean-Louis Petit, aparținînd curentului „nouvelle simplicité", în fapt, „nouvelle banalité".

Un concert atrăgător a fost cel dedicat, în penultima zi a „Toamnei clujene", compozitorilor din orașul gazdă. Cîțiva instrumentiști de valoare și Corul Filarmonicii, condus de Cornel Groza au tălmăcit lucrări de Tudor Jarda, Vasile Herman, Liviu Glo-

deanu, Cornel Țăranu, Ede Terenyi, Valentin Timaru, Dan Voiculescu, Constantin Rîpă, Adrian Pop.

Indiscutabil, școala de compoziție clujană își are trăsăturile distinctive bine trasate, inconfundabile. Există o rigoare desprinsă din îndelunga frecventare a partiturilor clasice decelabilă chiar și sub crusta celor mai recente proceduri tehnice.

Sînt dator să menționez concertele la care nu am putut participa, despre unele din ele auzind diferite ecouri. Astfel, „Toamna clujeană '88" a fost inaugurată de un foarte bine primit concert al orchestrei de cameră din Tîrgu-Mureș, avîndu-l ca dirijor și solist (în *Concertul de violoncel în Do* de Haydn și *. . . . de pian în Re* al aceluiași compozitor) pe Aleksandr Rudin (U.R.S.S.).

Pe lîngă simfonicul condus de A. Nève, Filarmonica din localitate a mai apărut și sub bagheta lui Emil Simon (M. Jora : *„Mărire ție, patria mea"* ; S. Toduță : *Concert pentru suflători și percuție* ; Ceaikovski : *Concertul nr. 1 de pian* — solistă Natalia Trull — U.R.S.S. ; Brahms : *Simfonia a II-a*).

Tot în sfera muzicii noi s-a plasat și concertul ansamblului bucureștean „Hyperion", condus de Iancu Dumitrescu, cu partituri de Nicolae Brîndușe, Iancu Dumitrescu, Ana-Maria Avram, Ken Montgomery, Fred Popovici. Fiind implicat în acest concert, în calitate de compozitor, mă voi limita la a menționa faptul că el a suscitat reacții vii și controversate, așa cum, poate, este normal să se întîmple cînd intenția artiștilor de pe scenă este de a vorbi, cît mai direct, limbajele contemporane.

Ultimul concert al „Toamnei", tot al Filarmonicei clujene, a avut și acesta, notabile ecouri, grație capetelor de afiș pe care le reprezintă Cristian Mandeal, Edita Simon, Ionel Voineag. În program : o primă audiție de Vasile Herman *(„Memoria timpului")*, lucrarea lui Emilian Ursu, *„Glorie Partidului"* și *„Cîntecul pămîntului"* de Mahler.

De adăugat, recitalurile pianistului german Hans Türchwächter, ghitaristului Walter Abt și grupului de jazz condus de Dan Mîndrilă.

Trebuie să adaug evocării concertelor la care am participat, menționării celor care au mai figurat pe afișele „Toamnei clujene" (cu regretul, totuși că alte ediții au fost mai bogate în propulsarea unor partituri de ultimă oră, înfățișînd dinamica reală a muzicii românești de azi), întîlnirile cu minunații colegi clujeni, Cornel Țăranu, Valentin Timaru, Dan Voiculescu, Constantin Rîpă, uneori prelungindu-se pînă tîrziu după miezul nopții, pline de pasionate discuții, risipă de emoții, consilii prietenești reciproce și încă atîtea altele . . .

O călătorie în marele oraș transilvănean care găzduiește, în fiecare toamnă, o manifestare muzicală ce ar trebui mult mai mult cunoscută și susținută, este, cum spuneam la începutul acestor rînduri, prilejul unei minunate regăsiri a sinelui în spațiul obiectivat al eforturilor spre frumos.

Fred POPOVICI

Concursul „G. Dima"

Fără îndoială și concursurile artistice își au o șansă a lor ; în împrejurarea la care ne referim, de la sfîrșitul lui noiembrie 1988, întrecerea interjudețeană a tinerilor muzicieni, desfășurată în ultimii ani, în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", sub oblăduirea Comitetului județean Cluj al UTC și în organizarea Conservatorului de muzică din cetatea transilvană a culturii, cu sprijinul eficient al Colegiului criticilor muzicali din ATM, și-a dovedit aproape peste așteptări, la a cincea ei ediție, oportunitatea și maturitatea. În sensul că, la toate disciplinele angrenate în întrecere s-au ivit personalități proeminente care, supuse unor probe dificile, punînd la concludentă încercare resursele de talent și pregătire ale tinerilor artiști, au ocazionat clipe de înaltă desfătare estetică, pe care de multe ori nu le întîlnim nici în concertele campionilor podiumului, cu vechime și experiență. Din acest punct de vedere, nu numai munca numeroșilor participanți s-a arătat profitabilă, dar și cea a juriilor, alcătuite din profesori, compozitori și critici a întrunit calități de exigență și obiectivitate în stare să împartă cu adevărat dreptate, într-o competiție bazată pe criterii riguroase. Așa se face că obișnuitul concert al laureaților Concursului „G. Dima" s-a transformat într-un adevărat festin artistic, de o calitate consecvent menținută pe care nu o remarcăm adesea nici în competițiile internaționale de același specific.

La vioară, de pildă, categoria juniori a promovat talentul de excepție al lui Liviu Prunaru, care s-a manifestat într-o evoluție ascendentă în ce privește capacitatea de expresie ; chiar o piesă ca *Studiu în formă de vals* de Saint Saëns-Ysaye, care în mod normal ieșea din cadrul muzicii de cameră de elevată factură promovată îndeobște de reuniunea clujeană, și-a primit o tălmăcire cu elemente de culoare și rafinament grăitoare pentru resursele actuale ale tînărului artist. Dintre ceilalți laureați (nu avem spațiu pentru detalierea palmaresului complet), Irina Mureșanu ne-a oferit o versiune a *Poemului* de Chausson demnă de modelul enescian stabilit ca reper orientativ în redarea acestei pagini definitorii a literaturii instrumentale franceze. Ca piesă obligatorie de concurs, *Sonata a II-a pentru vioară și pian* de Sigismund Toduță s-a impus, din repertoriul național de gen, drept o valoare necontestată, printr-o îmbinare de lirism și concentrare a sentimentului, într-o desfășurare structurată și totuși neîncorsetată, arzătoare și comunicativă — atribute pe care versiunea lui Kosztandi Istvan (vioară seniori), însoțit la pian de Marius Popescu, le-a luminat cu o intensitate excepțională. Să nu uităm că Ioana Mușat s-a încadrat nu numai cu acuratețe, dar cu spirit și putere de convingere — deosebite în stilul mozartian *(Sonata în si bemol major* KV 454).

Mai rareori viola, instrument de certă nobleță, cu tonuri calde și învăluitoare, permite proiectarea unor calități individuale remarcabile. Și totuși, a fost cazul cu Daniel-Corneliu Vagner (categoria juniori), care ne-a cîntat *Sonata „Arpeggione"* de Schubert cu fluență și muzicalitate. În ce privește pe Lucian Moraru, el a triumfat asupra dimensiunilor vaste ale *Ransodismelor händeliene* de Eduard Terényi cu virtuozitate alertă : colegul lui de premiu la categoria seniori, Mathe Győző, a imprimat emoție și vibrație piesei dăruite de George Enescu violei, *Konzertstück*.

Violoncelul s-a îmbogățit și el cu numele unor tineri virtuozi și muzicieni, care chezășuiesc viitorul concertistic al acestui instrument în viața noastră de concert. Astfel, Diana Ligeti (categoria juniori), însoțită cu eficiență la pian de Daniel Goiti, ne-a dăruit o prezentare pasionantă a compexei *Sonate op. 102 nr. 2 de* Beethoven. Ca membru în juriul de violoncel, pot atesta una din însușirile primordiale ale concursului „G. Dima", aceea de a prilejui interpretări pilduitoare ale lucrărilor românești, clasice și contemporane, din literatura instrumentului. Am avut, de pildă, bucuria de a asculta, ca piesă impusă, o *Sonată* neterminată, de tinerețe, a lui George Enescu, pusă la dispoziție prin zelul muzicologic al lui Constantin Stihi-Boos și contribuția compozitorului clujean Hans-Peter Türk, care i-a împlinit prima parte, introducîndu-se în repertoriul curent o pagină de elan și inspirație romantice. Deasemeni am asistat la tălmăciri remarcabile ale *Sonatelor* pentru violoncel solo de Doina Rotaru (aleasă de mai mulți concurenți), Wilhelm Berger, Anatol Vieru sau ale unei *Suite* de Carmen Petra-Basacopol. Pe de altă

parte, capodoperele consacrate au fost cinstite cum se cuvine, *Sonata în mi minor* de Brahms, de pildă, fiind cîntată admirabil de către Ovidiu Marinescu, însoţit la pian de Dana Ciocîrlie. Colegul de premiu întîi al lui Marinescu, la categoria violoncel-seniori, Călin Mureşan, s-a arătat şi el în cea mai bună lumină, printr-o parcurgere echilibrată şi vibrantă a creaţiilor clasice, romantice şi contemporane, punîndu-şi în valoare puritatea interioară şi mijloacele instrumentale în vădită consolidare.

Concursul de compoziţie, ale cărui roade le vom putea aprecia mai complet anul viitor, cînd, după tradiţie, se va organiza un concert din lucrările proeminente premiate, a confirmat talentul recunoscut al Anei Maria Avram *(„Nomos" pentru sopran şi şase instrumente)* şi al lui Dan Dediu *(Cvartet de coarde)*, ca şi meritele altor tineri compozitori, ca Iulia Cibişescu, Ion Pop etc. — care se vor impune sporit, fără îndoială, cu trecerea anilor.

Să adăugăm că, într-una din serile prezenţei tinerilor muzicieni şi îndrumătorilor lor la Cluj-Napoca, am ascultat un program enescian dăruit de laureaţi ai trecutelor ediţii ale Concursului „G. Dima" (Vlad Dimulescu, Luminiţa Petre-Rogacev, cvartetul „Gaudeamus"), urmat de o primă audiţie a lui Constantin Rîpă *(Terra II)*, interpretată de excelentul ansamblu de percuţie îndrumat de profesorul Grigore Pop ; deasemenea, o seară a tinerilor concertişti acompaniaţi de Filarmonica clujeană, dirijată cu dăruire şi competenţă de Ilarion Ionescu-Galaţi. Astfel, s-a putut constata că premiul „Dinu Lipatti" obţinut la Craiova de Ileana Horculescu a fost pe deplin îndreptăţit, *(Concertul nr. 3* de Beethoven), că Ovidiu Căplescu se confirmă ca unul din cei mai sugestivi interpreţi ai *Concertului pentru clarinet* de Mozart şi că Sorin Dogaru *(Concertul nr. 5* de Beethoven) se menţine în detaşamentul demn de a fi programat al noilor pianişti.

A. H.

PLOIEŞTI

Bogăţie de talente

Una dintre principalele coordonate ale bogatei şi prestigioasei activităţi a Filarmonicii ploieştene a constituit-o, încă de la înfiinţare, promovarea constantă a tinerelor talente ale şcolii româneşti de compoziţie şi interpretare. Datorăm această nobilă concepţie — puternic imprimată de-a lungul timpului — primilor dirijori ai orchestrei — Dr. N. C. Debie şi Ion Baciu — continuată pe parcurs, cu aceeaşi acuitate, de cunoscuţi şefi de orchestră : George Petrescu, Eugen Pricope, Horia Andreescu şi Cristian Brâncuşi.

Din proprie iniţiativă, sau în colaborare cu Radioteleviziunea Română şi Colegiul Criticilor Muzicali din cadrul A.T.M., Filarmonica ploieşteană a programat în cadrul unor cicluri de concerte, tribune, gale, recitaluri etc., zeci de tineri interpreţi şi compozitori, care, astăzi, ocupă un loc de frunte în ansamblul vieţii muzicale româneşti şi internaţionale : Nicolae Brînduş, Theodor Drăgulescu, Dan Grigore, Eugenia Moldoveanu, Ilinca Dumitrescu, Gabriel Croitoru ş.a.

Începînd din anul 1987, prin revenirea la pupitrul orchestrei din Ploieşti a dirijorului Ion Baciu — personalitate de prim rang a artei dirijorale româneşti, unanim apreciată şi elogiată în ţară şi pe plan internaţional, activitatea de promovare a celor mai talentate forţe artistice ale tinerei generaţii cunoaşte noi şi importante dimensiuni. Un exemplu concludent îl reprezintă numărul tot mai mare de tineri interpreţi, care au onorat cu brio afişul ploieştean : Cristina Anghelescu şi Gabriel Croitoru — vioară, Viorela Ciucur — pian Otilia Panaitescu, Corina Mihon, Florin Oatu, Vasile Ganţolea — flaut şi Mihaela Grăjdeanu — canto, Laurenţiu Gherman — violoncel, Maria Bâldea şi Cecilia Stănescu — harpă, Cristian Neagu — dirijor, Trio alcătuit din Simona Moise — vioară, Valeriu Popovici — violoncel şi Lorena Ţecu — pian, în *Triplu concert pentru pian, vioară, violoncel şi orchestră, op. 56*, de L. v. Beethoven etc. Amintim şi cele două recitaluri susţinute de elevii Liceului de artă „G. Enescu" din Bucureşti — Mircea Vasilescu jr. — vioară şi Romeo Văduva — nai, doi tineri interpreţi cu frumoase perspective de viitor, care au abordat un bogat şi dificil repertoriu.

Dar ceea ce atestă, pe bună dreptate, faptul că filarmonica noastră continuă să fie o veritabilă tribună de promovare şi afirmare a tinerilor muzicieni, au fost concertele din ultima parte a stagiunii 1987—1988. Sub bagheta de puternică autoritate a maestrului Ion Baciu, am putut aplauda spre exemplu, în cadrul unui reuşit concert de concerte din luna aprilie 1988 patru dintre tinerii interpreţi ce se află în mod categoric, „la porţile măiestriei artistice".

În prima parte a programului, tînăra compozitoare Dana Teodorescu, absolventă din anul 1984 a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, clasa prof. Anatol Vieru, cunoscută deja pentru lucrările scrise în ultimii ani *(Lieduri pe versuri de Ana Blandiana şi N. Stănescu, Cantata pentru sopran şi instrumente* distinsă cu premiul II la ediţia a VI-a a Festivalului naţional „Cîntarea României", diverse piese pentru flaut şi trompetă, pentru ansamblu vocal, violă, tenor şi fluier etc.) ne-a oferit, în primă audiţie absolută, *Concertul pentru trompetă şi orchestră.*

Lucrarea, scrisă în 1986, după o structură bine gîndită, utilizează un important material muzical. Printr-un inspirat limbaj — propriu evoluţiei actuale a tehnicii componistice, autoarea reuşeşte să pună în valoare noi modalităţi de expresie a acestui important intrument — cu cel mai acut şi penetrant timbru —, cu o largă răspîndire, mai ales în secolul XX, atît pentru ansamblurile simfonice şi de fanfară, cît şi pentru muzica de jazz şi uşoară, dar care nu s-a bucurat prea mult de atenţia compozitorilor, încît repertoriul său concertant este încă sărac.

Cele patru părţi ale concertului — Andantino — ce se încheie cu o interesantă cadenţă în care sînt evidente elemente de jazz simfonic, Adagio — unde recunoaştem imagini sonore din cunoscutul cîntec sovietic „Ochii negri", Vivace — cu motive de inspiraţie folclorică şi Allegro, solicită interpreţilor o foarte bună pregătire de specialitate, perfectă stăpînire a tehnicii instrumentale, precizie în execuţie. Trompetistul Dan Huideş — de la Filarmonica din Ploieşti, absolvent al Conservatorului „G. Enescu" din Iaşi, promoţia 1985 — distins cu premiul I şi titlul de laureat al Festivalului Naţional „Cîntarea României", ediţiile 1983, 1985, 1987, a răspuns strălucit cerinţelor partiturii solistice, demonstrînd reale calităţi interpretative, virtuozitate, o foarte bună cunoaştere a resurselor instrumentului.

O frumoasă surpriză a produs solista Corina Stoian, studentă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, (clasa Modest Iftinchi) cu *Concertul pentru vioară şi orchestră, în re major, op. 61* de L. v. Beethoven, lucrare de rezistenţă în repertoriul marilor virtuozi ai lumii.

Trăsăturile de bază ale acestei capodopere au fost reliefate, cu precizie, siguranţă şi sensibilitate de Corina Stoian.

O meritorie evoluție a dovedit și cea mai tînără dintre soliste, din București (clasa prof. Valeriu Rogacev) laureată a Concursului Național de vioară de la Stresa — Italia (1986) și a Festivalului Național „Cîntarea României".

In *Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră, op. 64* de F. Mendelssohn-Bartholdy, Cristina Constantinescu a izbutit — spre satisfacția noastră, să dea frumusețe și cantabilitate dificilelor pasaje de strălucire și virtuozitate ale discursului muzical, ceea ce confirmă temeinica sa pregătire.

In finalul acestei minunate seri muzicale, pianista Dana Nigrim — absolventă din anul 1985 a Conservatorului din București, bine cunoscută în viața muzicală a țării, laureată a Festivalului Național „Cîntarea României", a interpretat celebrul *Concert în mi minor, pentru pian și orchestră, op. 11,* de Fr. Chopin.

Dana Nigrim a evidențiat marile virtuți ale partiturii — avîntul tinerese, frumusețea melodică și bogăția și varietatea ritmică, pasajele de strălucire eroică și bravură specifice creației chopiniene.

Revenit din nou la pupitrul orchestrei noastre simfonice, cunoscutul șef de orchestră Paul Popescu a realizat, atît cu *Simfonia a IV-a „pe teme de jazz"* de Șerban Nichifor, cît și împreună cu tînăra pianistă Diana Popescu (care a interpretat *Concertul nr. 1 în si bemol minor, pentru pian și orchestră, op. 23* de P. I. Ceaikovski) un veritabil act de cultură muzicală. Caracterul monumental al concertului ce se îmbină în mod armonios cu splendidul lirism au fost redate cu brio de tînăra pianistă.

De un binemeritat succes s-au bucurat și cei trei tineri soliști concertiști: Corina Mihon — flaut (în concertele pentru flaut și orchestră de coarde *„Noaptea"* și *„Privighetoarea"* de A. Vivaldi), Viorel Tudor — violă (cu sonata „Arpeggione" de Franz Schubert — orchestrație pentru violă și orchestră de Ioan Glouber) și Simona Ciocîrlie — pian (cu *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră, în sol minor, op. 22* de C. Saint-Saëns. Dirijorul Ion Baciu s-a dovedit și de această dată un veritabil maestru în arta acompaniamentului, stimulînd prin știința și arta sa, forța de creativitate a celor trei tineri interpreți.

Finalul stagiunii a fost marcat în mod strălucit prin două concerte extraordinare.

După ce publicul a aplaudat *Simfonia I, în p.a.a.* semnată de tînăra compozitoare Mihaela Stănculescu, pianista Dolores Chelariu a interpretat *Rapsodia pentru pian și orchestră pe o temă de Paganini* de S. Rahmaninov.

Cunoscută deja în viața noastră muzicală, Dolores Chelariu a confirmat și cu acest prilej temeinica sa pregătire de specialitate, cunoașterea în detaliu a părții solistice — ce se îmbină în mod armonios și unitar cu elementul simfonic, o bună tehnică, capacitatea de a realiza ideile dominante ale acestei capodopere a literaturii pianistice mondiale.

În ultima parte a programului, artistul emerit Ștefan Ruha a interpretat magistral *Concertul nr. 4 în re minor pentru vioară și orchestră op. 31* de Henry Vieuxtemps și *Concertul pentru vioară și orchestră în do major* de J. Haydn, două lucrări de referință pentru marele repertoriu simfonic concertant.

Un minunat final de stagiune, pe care harnicul și distinsul colectiv simfonic ploieștean, sub bagheta admirabilului șef de orchestră Ion Baciu, l-a oferit ca un prețios dar publicului nostru iubitor de frumos.

Al. I. BĂDULESCU

DE PESTE HOTARE

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Atelierul de muzică contemporană ARCHAEUS în Cehoslovacia

La sfîrșitul lunii iulie a acestui an Atelierul de muzică contemporană ARCHAEUS condus de compotorul Liviu Dănceanu, a fost invitat să susțină cîteva concerte și să efectueze imprimări în R. S. Cehoslovacia. Duminică, 24 iulie în cadrul Festivalului internațional PIEŠTANSKY FESTIVAL interpreții români au prezentat publicului din Dolna Krupa un program alcătuit din lucrările *Spectacol pentru o clipă* de O. Nemescu, *Canto di Speranza* de Jozef Malovec, *Ciaccona* de Juraj Benes, *Sempre ostinato* de C. Țăranu, *Clarinettina* de Peter Cón, *Hudba* de Ilja Zeljenka, *Quasipreludiu* și *Rime pentru ARCHAEUS* op. 22 de Liviu Dănceanu. Programul de sală a cuprins o prezentare a formației cu aprecieri generoase asupra activității acesteia.

Luni 25 iulie, la Bratislava, în cadrul Festivalului KULTÚRNE LETO '88 programul a fost reluat. Membrii Ansamblului de muzică contemporană ARCHAEUS — Liviu Dănceanu, Rodica Dănceanu (pian) Vasile Mocioc (clarinet) Alexandru Matei (percuție), Vasile Macovei (fagot), Marius Lăcraru (vioară) și Vasile Colțea (chitară) au fost invitați apoi, marți, 26 iulie în studiourile din Bratislava pentru a înregistra lucrările prezentate în cele două concerte.

Referitor la evoluția artiștilor români, în numărul său din 26 iulie ziarul VEČERNIK apreciază în superlative arta interpretativă a membrilor Ansamblului de muzică contemporană ARCHAEUS ca și valoarea, măiestria și originalitatea compozitorilor români incluși în program. Comentatorul face o menționare specială privind înaltul nivel calitativ profesionist de care au dat dovadă Liviu Dănceanu și formația sa în interpretarea lucrărilor compozitorilor slovaci.

Cîntăreți români în Bulgaria

La 22 și 24 noiembrie 1988, au avut loc la Ruse, în R. P. Bulgaria două spectacole cu opera AIDA de Verdi, cu soliști ai Operei Române din București în rolurile principale. Această colaborare a artiștilor români cu colectivul operei din Ruse — și colaborarea se va lărgi într-un viitor apropiat cu Operele

din Varna și Sofia — este urmarea prezenței dirijorului bulgar Gheorghi Dimitrov la pupitrul Operei Române din București din luna iunie a acestui an. Invitat să dirijeze AIDA, muzicianul bulgar a fost puternic impresionat de calitatea cîntăreților ce au evoluat sub bagheta sa : mezzo- soprana Veronica Gârbu, tenorul Anatol Covali, baritomii Dan Zancu Nicolae Urziceanu și basul Pompei Hărășteanu. In primul spectacol ce a avut loc la Ruse (22 noiembrie) soliștii români au încîntat publicul bulgar într-un spectacol de mare amploare desfășurat sub bagheta dirijorului Milen Nacev și în regia lui Svetozar Donev directorul Operei din Sofia. Alături de soprana bulgară Iolanta Nicolaeva (Aida), cîntăreții români Veronica Gârbu (Amneris), Anatol Covali (Radames), Nicolae Urziceanu (Amonastro), Dan Zancu (Regele) și Pompei Hărășteanu (Marele Preot) au fost îndelung aplaudați. În cel de al doilea spectacol, distribuția a fost ușor modificată : Dinka Petkova (Aida), Veronica Gârbu (Amneris), Alexandr Dedik / U.R.S.S. (Radames), Nicolae Urziceanu, (Amonastro), Dan Zancu (Regele) și Ștefan Dimitrov (Marele Preot). În luna decembrie, alți cîntăreți români sînt invitați pe scenele bulgare de operă. Lucian Marinescu, Eleonora Enăchestcu și Dorin Teodorescu vor evolua în TRAVIATA de Verdi. În luna ianuarie a anului viitor, penru rolurile principale din BAL MASCAT de Verdi, au fost solicitați Nicolae Urziceanu, C-tin Ene și Veronica Gârbu.

Premii internaționale

În prioada 21—30 septembrie 1988 s-a desfășurat la Belgrad/ R.S.F. Iugoslavia cea de a XVIII-a ediție a concursului internațional JEUNESSES MUSICALES COMPETITION. În acest context de recunoscută elită profesionistă, s-au întrecut, în acest an, tineri cîntăreți — urmînd ca următoarea ediție, 1989 să antreneze în competiție, tineri pianiști — din țara gazdă, Canada, S.U.A., Belgia, Italia, Polonia, Cuba, România... Juriul, alcătuit din personalități ale vieții muzicale internaționale din Anglia, Jugoslavia și Bulgaria, a deliberat cu un maximum de exigență, stabilind, în final, un rezultat ce subliniază încă o dată, nivelul școlii muzicale românești de cînt : Premiul I — Natalia Iuteș (U.R.S.S.) și premiul II — Liliana Nichiteanu (Români) (premiul III nu s-a acordat). În competiția masculină, toate cele trei premii au fost acordate unor cîntăreți din Uniunea Sovietică.

Astăzi solistă a Teatrului Muzical din Galați mezzo-soprana Liliana Nichiteanu este un nume binecunoscut publicului meloman. Formată pe băncile Conservatorului bucureștean sub îndrumarea profesoarei Georgeta Stoleriu, Liliana Nichiteanu se află la un moment de vîrf al carierei, atestat atît de aparițiile sale solistice pe scena de operă și concert, cît și de acest premiu al II-lea, mai mult decît onorant, în contextul unei competiții de recunoscută dificultate. În cadrul celor trei etape ale concursului, Liliana Nichiteanu a prezentat un repertoriu alcătuit din arii și lieduri de Mozart, Brahms, Ceaikowski, Schumann, G. Enescu, Donizetti, Rossini, Massenet. În cea de a treia etapă, Liliana Nichiteanu a colaborat cu orchestra simfonică a Filarmonicii din Belgrad, condusă de Angel Surev. Întreaga manifestare muzicală, începînd de la tragerea la sorți și pînă la concertul de gală, a fost transmisă, în direct, și de către posturile bulgare de televiziune.

Liliana Nichiteanu din România, pe lîngă binemeritatul premiu II, a mai obținut, ca supreme recunoașterii ale talentului și artei sale, încă două premii speciale : *„Harfa de aur"* acordat de cotidianul *Politika* din Belgrad, și premiul *„Biserka Cveijé"*

Cristina SÂRBU

În discuție: — Postmodernismul

O amplă discuție despre postmodernism în general — și post modernism în muzică, în particular — a fost găzduită de revista est-germană Musik und Gesellschaft, încercînd să se afle dacă această noțiune are un real conținut în ceea ce privește muzica încercînd apoi să descopere poziția specifică a țării lor în raport cu teoretizările postmoderniste.

Din primul moment, arată comentariile, în literatura din vest dedicată problemei (literatură „interesantă, fascinantă chiar, însă de o aiuritoare divergență") se observă că, dincolo de percutanța de suprafață a termenului de postmodernism — care ar viza, ambițios, „nucleul arzător al spiritului, capabil să lumineze în același timp dezvoltarea civilizației, paradigmele științei, descoperirile artei" — terenul rămîne cu totul incert. Referirile critice la postmodernism se sprijină adesea „pe un instrumentar supărător de vag". Motivația postmodernismului apusean, precizează comentatorul german, este de căutat mai cu seamă în scepticismul față de capacitatea de transformare a societății capitaliste, față de eficiența umană a acesteia, neîncrederea în posibilitatea de principiu a dezvoltării lumii, impresia că o atitudine emfatică, elitistă de avangardă devine zadarnică și este nepotrivită într-o epocă a amenințării atomice, a crizei ecologice, a exploziei tehnologiei și comunicării de masă, în condițiile în care este posibilă „o manipulare perfectă a opiniei".

Cît privește arta, în noul curent n-ar fi totuși „nimic nou sub soare" : fiecare caracteristică în parte, asumată de postmodernism, poate fi regăsită în forme anterioare ale gîndirii creatoare. Dacă, printre altele, postmodernismul insistă asupra eliminării subiectivității, asta, observă comentatorul, ar putea fi numit mai degrabă o revenire la *neo*-modernism, fiindcă metode de depersonalizare foloseau, evident, dadaiștii, apoi un Marcel Duchamp etc. „Așa privind lucrurile, Eric Satic ar fi tatăl, iar Igor Stravinski nașul postmodernismului. Nu este oare subiectivitatea mult estompată și în lucrările tîrzii ale lui Anton Webern ? Nu se stinge aici însuși sensul unui subiect creator ?...

Muzica postmodernă apare ca o categorică critică a modernismului matur, „mai cu seamă a variantelor tratate cu autosatisfacție (cum ar fi serialismul)". Dincolo de „deconstrucția expresiei" și alte fenomene esențială în noua formă se observă că este îndepărtarea de muzică în calitatea ei de instituție, de teritoriu autonom ; înfrîngerea... hegemoniei de la sine înțelese a muzicii înalte".

„...În legătură cu substanța, conținutul propriu-zis al „emancipării" postmoderne, sîntem pradă fanteziei exegetice. Dacă vrei să distilezi un program minimimal asupra căruia ar exista un consens general, incompatibil într-adevăr cu vechii moderni, trebuie să pui pe primul loc vecinătatea prietenească, coexistența pașnică între lucrurile cele mai pestrițe. Pop-art, arta minimală și action painting, free dance, multi-media show-rock, happeningurile, spectacolele scenice și muzica sintetică se amestecă, în aceeași respirare, cu inovațiile mai rafinate ale diverselor arte tradiționale". Într-o singură piesă, se comentează ironic, artistul portmodern încearcă să dea fiecăruia cîte ceva. „În forma lui cea mai bună, eclectismul se raportează, bogat, la tradiție, la arhaism și exotic ; iar în forma sa mai rea, practică un adevărat jaf al tradiției... Dispar granițele între artă și divertisment, între „apocaliptici și integrați" (U. Eco)." Deși compozitorii nu sînt doritori să se autointituleze postmoderniști, cum este cazul arhitecților, artiștilor plasfici ș.a., muzica nu e nici ea străină de spiritul

vremii. „Sub aspecte de tip funcțional și estetic, se pot aduce sub acoperișul postmodernismului direcții absolut divergente în sensul tehnicii componistice, al stilului, cum ar fi muzică minimală și de meditație, aleatorică și „sonoristică", muzică „de flux", „noua simplitate" și alte variante *neo* fără să-și mai pună nimeni problema dacă un asemenea acoperiș se potrivește pe vreo casă." Postmodernismul „distruge canonul interdicțiilor întemeiate pe modernism... Înlătură interdicția consonanței, nu în măsura, totuși, în care să instaureze o interdicție a disonanței". După opinia comentatorului, „întoarcerea la tonalitate (săvîrșită cu naivitate de neofit) ar fi la fel de obtuză ca și refuzul acestei tonalități (de parcă Alban Berg și Eisler nici n-ar fi existat); tabuizarea tematismului ar fi la fel de sterilă ca și fetișizarea structurii motivice." Observîndu-se cu atenție acest tip de muzică, se conchide: „Componistica postmodernă demnă de luat în considerare ar fi astăzi de un asemenea tip, încît nu își refuză ieșirea în larg (părăsirea ghettoului avangardei), dar pe de altă parte nici nu aderă la ideea de a contempla cu anxietate lumea disruptă, devenită destin, muzica doar ca expresie a „suferinței netransfigurate", cum gîndea un Th. Adorno. Acest fel de muzică, un postmodernism lipsit de neliniști, de șocuri, a început demult..."

O serioasă secțiune a comentariilor despre postmodernism se referă la situația muzicii în Germania Democrată — unde se pun multe întrebări și se dau, poate, mai puține răspunsuri. „Noi trăim", scrie Frank Schneider, muzicolog, cercetător la Academia de Științe a RDG, „într-o lume guvernată de relații clare. Ea se îndreaptă către un scop bine determinat... În acest context, neglijăm acum tot mai puțin bogăția de probleme ce se pun în creație. „...Muzica nouă nu urmează un traseu linear și un ritm ordonat. La început s-a considerat că edificarea socialismului trebuie ținută la distanță de influențele deranjante ale sonorităților moderne. Un antimodernism radical era pe atunci canonul artei, ilustrînd ideaturile prin apel la tradițiile clasice, romantice și folclorice. De aici, oarecare nedumerire cînd, în cursul vremii, tot mai mulți compozitori au făcut să se audă o muzică emancipată spre disonanță și subiectivitate, spirit critic, forță explozivă... Dar abia începuse publicul în cursul anilor '70, să se deprindă cu evocările muzicale pline de tensiune ale acestora, iar din punct de vedere teoretic începea să se accepte dreptul la sonorități moderne, care de acum nu mai surprindeau — că, la începutul anilor '80 aproximativ, se intra evident pe un alt făgaș. Impulsurile experimentale au pierdut din acuitate, din strigătul rebel, modele formale și expresive preexistente au redevenit onorabile... Pe cînd se făcea astfel simțită o ușurare generală, că lucrurile, sigur au ajuns iar agreabile la ascultat și frumoase! — reflexia teoretică ulterioară a avut de înfruntat unele dificultăți, ca să explice în mod plauzibil noua orientare". Se puneau tot felul de întrebări: dacă factorii acestei dezvoltări erau justificați obiectiv, dinăuntrul fenomenului muzical; dacă domina cumva o atitudine pur subiectivă; dacă realismul estetic reușise, în sens social, să învingă o atitudine anarhică prin argumente funcționale; dacă există o tînără generație capabilă de a crea fără recurs la vechile paradigme ale modernității; dacă nu cumva era vorba de o „îmbătrînire a muzicii noi", în relație cu maturizarea spirituală a exponenților respectivi; dacă există elemente de primenire în clima politică, în structura culturală și de comunicare, în țară și în străinătate, etc. Comentatorul demonstrează că în mmomentul de față nu se mai pot trage granițele cele mai clare între sonoritățile muzicale ale celor două lumi. Apoi, considerînd o serie de însușiri ale postmodernismului: relațiile cu tradiția, negarea avangardei, relația rațională dintre conceptele materiale și tehnice de compoziție, înnoirea discursivității, integrarea unor idiomuri populare, deschiderea către ascultător, interesul pentru probleme de tip social ș.a.m.d. — autorul trage concluzia unei mari apropieri față de vechile deziderate artistice ale Germaniei Democrate. Ceea ce distinge ca original în acest tip de muzică practicată a ei este o atitudine implicită: lipsa de interese mercantile și lipsa intenției de a urma mimetic, prin creație, o revoluție de tip material; apoi, nici nu fusese vorba de ruptura totală cu tradiția, nici de asumarea excesivă a avangardelor, încît să se poată produce în acest sens o reacție categorică la starea de modernism.

Concret, autorul constată că reperezentanți ai generației de mijloc au trecut, în mod foarte diferențiat, de la experimentul intensiv la un experiment extensiv, de la o stilistică centrată asupra materiei, la o stilistică orientată funcțional. În ceea ce el numește „regresiune postmodernă", enumeră creația începînd cu un moment dat a unor Siegfried Matthus, Udo Zimmermann, Friedrich Goldmann, Georg Katzer. Generația vîrstnică nu pare interesantă în raport cu postmodernismul, iar cea mai tînără generație, crescînd într-o ambianță sonoră invadată de mijloace electronice, de mass media etc, pare a-și pierde interesul în această direcție": mulți dintre ei se consideră discipoli ai modernismului, ai unor diferite forme de avangardă, din care și-au luat sugestiile propriei dezvoltări. „De aceea a devenit modern ca paradigmele acestora să fie privite cu neîncredere, iar criteriul de apreciere unic tinde să fie emoția, reacția subiectivă, neafectată de factori controlabili". Dintr-o asemenea atitudine, se riscă să se ajungă la o creație care n-ar mai fi „nici modernă, nici postmodernă ci minoră". Ceea ce pare comentatorului de la sine înțeles este că, pentru a-și păstra vitalitatea, muzica „nu trebuie să se închidă nici față de necesitățile interne, nici față de mișcările din afară". În contextul țării sale, el întrevede posibilitatea de a urma cu folos creator — și fără a abdica de la profesionalism — sugestii ale noii tendințe — dar, conchide el, „sunetele de sirenă ale postmodernismului duc către altceva. Singur Ulise a știut să se salveze".

Din presa internațională

Revista bilingvă (engleză-franceză) „Muzicanada" publică recent un articol despre tînăra generație de compozitori de la Montreal. Denys Bouliane (n. 1955), laureat în anul trecut al premiului Jules Léger pentru muzică nouă de cameră, student al lui G. Ligeti între 1980—85 și un nume ce apare tot mai frecvent în manifestările internaționale (de exemplu, în anul viitor muzica sa va fi interpretată, în afara Canadei, în Anglia, Germania Federală, Elveția, Statele Unite), el se cosideră postmodernist. Adică, „nu folosește sisteme prestabilite în compozițiile sale"; altfel, pentru el muzica generațiilor imediat anterioare constituie un izvor de inspirație, alături de altele, de la Chopin la muzica de jazz. Criticii au definit muzica lui ca ținînd de „realismul magic", datorită modului în care tratează sugestiile preluate din moștenirea muzicală, conferind propriei sale muzici „frumusețe și iluzie". Un alt rezistent la rigorile estetice ale compoziției post-belice este Michel-Georges Bréget, care utilizează un limbaj cromatic exuberant, imaginativ. În prezent pregătește o operă, la comanda Operei din Toronto, pe tema dezamăgirii artistului față de tirania ideilor preconcepute ale societății. Compozi-

toarea Michelle Boudreau, partizană a ideii că muzica de azi are nevoie de popularizare, a fondat o societate de concerte „Muzici itinerante", în ideea de a purta muzica nouă în zone de provincie din propria lor țară, sau din altele. Un alt avantaj pe care îl urmărește societatea este reluarea interpretării pieselor noi (și nu îngroparea lor o dată cu prima audiție). Robin Minard (n. 1953) se ocupă de muzica ambientală, ca un contrapoluant la universul sonor traumatizant al societății industriale. Piesa lui din 1987 „Muzică sub care se merge" a fost scrisă pentru incinta Universității Tehnice din Berlin. Pentru perfecționarea esteticii sale compoziționale, Minardi pregătește la Paris un doctorat cu Horatio Viaggione, compozitor argentinian.

Alain Lalonde este preocupat de organizarea spațiului de interpretare și a raporturilor variabile cu publicul ascultător. În piesa lui „În univers, iubirea", interpreții sînt răspîndiți prin toată sala de concert, iar unii se deplasează frecvent în timpul desfășurării muzicii. Comentatorul, J. Ph. Beaudin, simte nevoia să adauge la cei comentați numele unor Denis Gougeon, Michel Gonneville, Serge Arcuri, Myke Roy, dintre mulți alții care contribuie la ceea ce se consideră un moment de înflorire în viața muzicală a Canadei. De altfel, aceeași revistă prezintă, în alte pagini ale sale, efortul care se face și la nivel organizatoric pentru perfecționarea învățămîntului muzical și crearea unor condiții cît mai bune școlii naționale de muzică

★

Presa consemnează cu entuziasm, umor, simpatie aniversarea vîrstei de 70 de ani a lui Leonard Bernstein — într-un stil care e vădit contaminat de extraordinara vitalitate și lipsă de convenții a marelui maestru. Principala sărbătorire s-a petrecut la Tanglewood, reședința de vară a Orchestrei Simfonice din Boston — unde, în anul 1940, precocele student Bernstein îi atrăgea atenția autoritarului Serge Koussevitzky. Acum, au interpretat muzică scrisă ori iubită de Bernstein, muzică ocazională (o piesă a fiicei sale) — cu generoasa participare a lui M. Rostropovich. Bernstein își păstrează entuziasmul creator, optimismul — și, pe cît se pare, dorința de a compune o mare operă, opera națională (deși unii consideră că a și făcut-o, în „West Side Story"...). Evident, aniversarea a fost un bun prilej ca presa să evoce performanțele acestei mari figuri publice a muzicii. Din 1943 încoace, concertele dirijate de el la Filarmonica din New York sînt așteptate ca un eveniment. Legătura lui cu Filarmonica din Viena e dintre cele mai semnificative; rămîn legendare, se afirmă, interpretările lui de la Opera din Viena cu „Falstaff", „Cavalerul rozelor" și „Fidelio" — apoi, integrala simfoniilor beethoveniene. El îmbină știință, minuțiozitate și pasiune, concentrare și dezinvoltură. În Germania democrată a cucerit publicul de la prima întîlnire, printre altele cu o piesă proprie scrisă în 1980 la împlinirea a 100 de ani de la întemeierea Orchestrei Simfonice din Boston: piesa lui Bernstein o uriașă glumă muzicală, sclipitoare și diversă, situată între Stravinski și jazz. Altfel, comentatorii nu uită să adauge gravitatea care nu lipsește personalității sale (dînd printre altele de exemplu simfonia sa „Kaddish", purtătoarea unui mesaj pacifist).

★

Recent, revista franceză „Express" găzduiește un articol informînd asupra eforturilor ce se fac pentru a stabili adevărul (mai mult adevăr) despre viața lui Mozart. Stimulate, pe cît se pare, și de extraordinara popularitate a filmului „Amadeus", aceste demersuri s-au concretizat, printre altele, în două substanțiale monografii, una semnată de Jean-Victor Hocquard, apoi o monumentală lucrare „Mozart" (reeditată în colecția Bouquins) și cel de-al doilea volum de corespondență a muzicianului, volum apărut la Flammarion. Înainte de apariția ultimelor două volume din corespondența mozartiană, muzicologul englez H. C. Robbins Landon a dat recent publicității studiul „1791. Ultimul an din viața lui Mozart", care, fără a conține descoperiri spectaculoase, pune la punct unele mistificări. „Recviemul", pare-se, i-a fost comandat lui Mozart de un aristocrat ușor dezaxat care dorea să dea compoziția drept sa; Mozart nu a fost răpus de otrava lui Salieri, ci de o pneumonie; la moartea sa, departe de a fi ignorat, oamenii s-au strîns sub ferestrele sale și își fluturau batistele; iar soția lui, Constance, în urma unei căsnicii afectuoase cu marele compozitor, s-a ocupat de opera acestuia încă cincizeci de ani, cît a mai trăit ea după 1971.

NOTE

— Anul acesta în China va fi realizată integrala simfoniilor beethoveniene pentru disc. Conducerea muzicală aparține lui Chen Xieyang, dirijor cunoscut și pe plan mondial.

— Există proiectul ca la începutul anilor '990 localului operei Covert Garden de la Londra să fie substanțial modernizat, prin lucrări de cîțiva ani. În perioada respectivă, ansamblul operei se va produce pe o scenă transportabilă cu Inelul Nibelungilor. „Aurul Rinului", prima parte a tetralogiei, va fi pusă în scenă încă de anul acesta.

— Teatrul de operă din Sofia și-a serbat 80 de ani de existență printr-un festival, cu bogate manifestări de artă vocală. Au participat critici bulgari și străini.

— Festivalul Penedercki, desfășurat la Cracovia și în alte orașe poloneze, a oferit un program cu lucrări de tinerețe ale compozitorului, ca și piese mai noi, printre care „Recviemul Polonez" și operele „Masca neagră" și „Paradisul pierdut".

— La Copenhaga, i-a fost decernat premiul muzical Sonning (inițiat în 1959), lui Peter Schreier. Unii dintre laureații de pînă anul acesta au fost: Stravinski, Șostakovici, Bernstein, Rubinstein.

— Reinhard Lakomy și Lothar Voigtländer au fost cîștigătorii Concursului internațional de muzică electroacustică din Bourges, Franța, de anul acesta.

— Între 1—10 octombrie 1989 se vor desfășura Zilele muzicii contemporane (ediția a II-a), festival găzduit de orașul Dresda, cu participarea a nouă țări europene, ca și a Japoniei, Argentinei și Statelor Unite. Printre altele, festivalul propune un colocviu științific intitulat „De ce mai mergem la școala vieneză?"

I.I.

GLOBUL MUZICAL

● *Yehudi Menuhin* își are propriul său festival de muzică la Gstaad-Saanen din 1976. Ultima ediție a cuprins, între cele 12 concerte, unul închinat memoriei lui *George Enescu*. Cronicarul de la *Neue Zürcher Zeitung* care comentează întregul festival în care Menuhin a apărut ca dirijor al English String Orchestra și al Orchestrei de Cameră Olandeze, se

opreşte mai îndelung asupra programului enescian. Întîi cu regretul că acestui compozitor i se cunosc prea puţine lucrări şi chiar şi acelea sînt rar cîntate. Apoi analizează succint *Octetul pentru coarde* — „o capodoperă densă şi extraordinar de interesantă care va trebui să figureze preferenţial în repertoriul socotit deja clasic". În *Sonata a III-a în caracter popular românesc*, preţuieşte sublimarea dincolo de clişeele folclorice şi arată că a fost lucrarea cea mai bine primită de publicul altminteri puţin obişnuit cu lumea gîndirii muzicale enesciene.În sfîrşit, în al doilea *Cvartet cu pian* (1944) cronicarul este impresionat de faptul că aici „exaltarea romantică şi fluidul impresionist relaţionează într-o formă de exprimare foarte specifică şi de-a dreptul fascinantă".

● *La Londra*, după încheierea unui festival Britten-Schubert cu programe preponderent camerale, stagiunea 1988/89 a debutat, în toate sălile, ca de obicei, cu nume de rezonanţă : Filarmonica din New York dirijată de Zubin Metha a prilejuit o „demonstraţie a controlului şi autocontrolului care se practică de către acest colectiv orchestral al cărei glorie sînt, în mod cert, trompetele şi trombonii". În program : Stravinski — *The rite of spring*, Prokofiev — *Romeo si Julieta* şi Ellen Taaffe Zwilich — *Symbolon* : Vladimir Ashkenazy, din ce în ce mai mult prezent ca dirijor, a apărut la pupitrul Royal Philharmonic Orchestra, etalîndu-şi temperamentul şi forţa de comunicare, fiind însă mai puţin convingător în „Dansul celor şapte văluri" din *Salomeea* de R. Strauss.

● După ce a dirijat o serie de spectacole „*Cenuşăreasa*" în cadrul Festivalului de la Salzburg — spectacol care a fost socotit cea mai fericită realizare a festivalului — *Ricardo Chailly* (35 ani), actualul director muzical al Orchesrei Concertgebouw din Amsterdam, a început cu orchestra sa un turneu de concerte în mai multe oraşe europene. La Londra a prezentat un program cu *Simfonia a III-a* de Brukner şi cu *Concertul de pian KV 459* de Mozart (solist : Radu Lupu). În sfîrşit, Orchestra Gewandhaus, avîndu-l la pupitru pe Kurt Masur a prezentat un program conţinînd *Simfonia „Scotiana"* de Mendelssohn-Bartholdy, *Rapsodia pe o temă de Paganini* de Rahmaninov (solist : Peter Rösel) şi *Till Eulenspiegel* de R. Strauss.

● La ediţia ultimă a Festivalului de la *Bregenz* — Austria, alături de spectacolele *Olandezul zburător*, *Samson şi Dalila* şi *Troienele*, pregătite, ca de obicei, de către regizorii respectivi, anume pentru uriaşa scenă de pe lac, s-a reluat şi o producţie din anul trecut *Povestirile lui Hoffmann* în regia lui Jérôme Savary. Este vorba, practic, de o superproducţie, comentează cronicarii mai multor cotidiene europene, în primul rînd pentru că s-au folosit toate posibilităţile locului : prelungirea acţiunii de pe scenă şi aşa uriaşă pe lac — în gondole, în apele lacului, naiade înnotînd —, utilizarea a 240 de circuite electrice pentru orgile de lumini şi a 23 de maşini de făcut ceaţă, etc. şi apoi o etalare de forţe din partea pirotehnicienilor pentru un răsfăţ de focuri de artificii. În sfîrşit, un Hoffmann de excepţie în persoana lui Josef Protschka şi un excelent acompaniament orchestral asigurat de Orchestra Wiener Sinfoniker dirijată de Michel Le Bois.

● Pe piaţa discografică au apărut primele discuri realizate de *Ricardo Chailly* cu orchestra Concertgebow : lucrări de Brahms, Ceaikovski, Schumann, Bruckner : aceasta în paralel cu discul „*Manon Lescaut*" la realizarea căruia a colaborat cu Orchestra Operei din Bologna — de care este legat din 1986 — şi cu cîntăreţii Kiri Te Kanawa şi José Careras. Următoarele discuri anunţate cu Chailly prevăd o serie de lucrări de Zemlinsky.

● La Festivalul mondial al dansului de la *Osaka*, Japonia, cel mai mare succes l-a repurtat Carla Fracci, devenită stea a Baletului din Tokyo. Săptămînile Festive ale Lucernei s-au deschis în acest an cu un concert avînd acelaşi program ca şi primul concert al primei ediţii a acestui festival, dirijat la vremea respectivă de Ansermet şi avîndu-l ca solist pe Cortot. După moda timpului, programul a conţinut *Simfonia în Sol Major* de Haydn, fragmnte din „*Ma Mère l'Oye*" de Ravel şi finalul din „*Pasărea de foc*" de Stravinski alături de *Concertul pentru pian şi orchestră* de Schumann — acum interpretat de Murray Peraiia. În acest festival s-au prezentat 7 prime audiţii de muzică contemporană — între altele lucrări de Kokkonen şi Haselbach — şi au evoluat o serie de formaţii camerale de prestigiu internaţional.

● Tot mai multe festivaluri îşi găsesc un profil tematic, de obicei, unul care să nu îngusteze aria repertorială... Astfel cele peste 70 de manifestări desfăşurate în cadrul *Festivalului de la Frankfurt pe Main* au avut ca generic „Omul şi natura". De fapt, dacă este vorba de vreun punct central, atunci el s-ar putea numi Stockhausen — aniversarea a 60 de ani de la naştere. Concertul de deschidere a cuprins lucrarea „*Gurrelieder*" de Schönberg iar între participanţi figurează Filarmonica din New York, Orchestra de tineret a Comunităţii Europene (dirijată de Claudio Abbado), Wiener Simfoniker, Orchestra de tineret „Gustav Mahler", Orchestra australiană de tineret, Junge Deutsche Philharmonie etc. Cum se vede, prezenţa tineretului e dominantă.

● Opera de stat din VIENA a început din această stagiune prezentarea unui ciclu al operelor lui W. A. Mozart astfel încît în 1991, an jubiliar Mozart în repertoriul operei vieneze să figureze „*Flautul fermecat*", „*Răpirea din Serai*", „*Cosi fan tutte*", „*Don Juan*", „*Lucio Silla*", „*Nunta lui Figaro*" şi „*La clemenza di Tito*".

● La CAIRO în luna octombrie 1988 s-a deschis noul lăcaş al Operei Noi (în locul celei vechi, care a căzut pradă unui incendiu în 1971). Actuala operă s-a construit în 34 de luni, are o sală mare cu 1 300 de locuri, o sală mică cu 500 de locuri mobile şi o scenă în aer liber cu 600 de locuri mobile şi este amplasată pe insula Zamalek. Fosta primă balerină şi profesoară de etnologie muzicală, Magda Saleh este directoarea acestei instituţii. Într-un interviu acordat revistei OPERNWELT, ca profesiune de credinţă, Magda Saleh ţinteşte ca scena Operei Noi de la Cairo să fie un loc de întîlnire a artei lirice din occident şi din orient, un model pentru ridicarea şi altor opere în zonă. În primele luni de activitate au fost prezente aici ansamblurile Baletului Stanislavski cu solişti de la Bolşoi Teatr (U.R.S.S.), Orchestra Radiodifuziunii Austriece, Orchestra simfonică din Bamberg, Trupa de păsti din Elveţia, Baletul Operei din Paris o trupă de teatru Kabuki o formaţie de Jazz din R.F.G. etc.

● „Un film poliţist muiat în ceai de muşeţel" — acesta este verdictul final al cronicarului cotidianului FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG pe marginea premierei „*Rigoleto*" din această stagiune la Opera din Frankfurt/Main. Din cauza urmărilor incendiului din clădirea propriu-zisă a operei, continuă să se joace în sala teatrului unde dotarea tehnică este cu mult sub cea care existase în edificiul noii opere. Dar nu de aici vine dezamăgirea generală ci, ca în atîtea alte cazuri, de la... regie. Concepţia regizorului Jean Claude Auvray a plasat acţiunea într-o mare întreprindere industrială, personajele principale fiind „bossul fabricii şi cîţiva din salariaţii săi. Cîntăreţii, toţi tineri, probabil datorită regiei, n-au avut nici o motivaţie afectiv-

dramatică în evoluțiile lor iar Garry Bertini — altminteri un dirijor de marcă — a construit un discurs sonor plat și cenușiu.

● VIDEO-COMPACT-DISC, aceasta este cea mai discutată inovație în planul sistemului de înregistrare muzicală în stagiunea în curs. De fapt, primul video-disc a fost editat de firmele AEG — Telefunken și TELDEC în 1970. După ce piața muzicală a fost invadată de video-casete și compact-discuri (a căror producție, la ora actuală, a depășit considerabil producția de LP), acum au apărut video-compact-discurile de trei dimensiuni: cel de 12 cm (cu o parte video de 6 minute și circa 14 minute numai muzică), cel de 20 și cel de 30 de minute — cu posibilitatea de audiere și vizionare pe ambele fețe. Firmele Philips și Deutsche Grammophon au lansat deja primele 200 de titluri (40 de muzică cultă și 160 de muzică ușoară). Dar de pe acum se fac auzite glasurile care comentează calitatea prestației artistice care, în cazul acestor video-compact-discuri, trebuie să fie și în privința imaginii la înălțime spre a interesa cu adevărat publicul cumpărător. Video-compact-discurile pot fi vizionate numai pe aparate Kombi-Player Philips CDV 475.

● „O sută de metronoame" — este titlul unei cronici semnate de Martin Arends în săptămînalul cultural DIE ZEIT pe marginea unei zile închinate „Muzicii și mașinii" la Filarmonica din Köln. S-au prezentat lucrări de Ligeti (titlul cronicii provine de la Poemul simfonic în care, după un amalgam furtunos, ticăitul celor 100 de metronoame care ofereau „materia muzicală" se stinge treptat) și Conlon Nancarrow — cu studii pentru pian mecanic. O videocameră punea în evidență structurile grafice ale benzilor găurite care stăteau la baza discursului sonor. Un fel de a exprima plictisul — e una din concluziile cronicarului. Poate doar ca mod sonor de susținere a unei expoziții cu adevărat interesante, de instrumente mecanice din holul filarmonicii.

● Ultima ediție a „Toamnei muzicale stiriene" de la GRAZ din Austria a marcat totodată și împlinirea a două decenii de desfășurare a acestui festival. De aici au plecat în lume cîteva lucrări care apoi au devenit foarte cunoscute, ca de pildă: *„Lulu"* de A. Berg (în versiunea înregistrată de Cerha) *„Diavolul de la Loudun"* de Pendereki, *„Jakob Lenz"* de W. Rihm. La Graz au răsunat 475 de prime audiții de muzică simfonică, de cameră, de operă, de teatru, de balet. Aici s-au jucat pentru prima dată *„Maddalena"* de Prokofiev, *„Ce și unde"* de Beckett, *„Affabulazione"* de Pasolini etc. Și totuși, ultima ediție a arătat că interesul publicului față de această manifestare a scăzut. Ceea ce a interesat la ultima ediție au fost lucrările care au avut la bază microtonalitatea, binecunoscută mai ales din muzica folclorică, prezentă în lucrări semnate de Alois Hàba Slavco Ostèrc, Xenia Radàk ș.a.

Corina JIVA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Un crédo artistique de grande noblesse

En servants dévoués de la culture roumaine contemporaine, les hommes de musique déploient leur activité dans le climat exigeant et novateur promu par Nicolae Ceaușescu, le secrétaire général du Parti, patriote ardent, révolutionnaire aux vues hardies, militant infatigable pour assurer l'ascension continue de la patrie socialiste, le triomphe de la paix et de l'amitié entre les peuples.

Partie composante de la spiritualité roumaine, la musique — création, interprétation, musicologie, enseignement musical — jouit, à l'instar des autres domaines scientifiques et artistiques de la culture nationale, du soin permanent qu'en prend l'académicienne docteur ingénieur Elena Ceaușescu, à laquelle s'adresse à cette ocasion notre profonde gratitude.

Actuellement, toute l'activité musicale de création et d'éducation des masses s'appuie sur les principes exposés par le secrétaire général du Parti à la Ve conférence nationale du PCR, au IIIe Congrès de l'Education Politique et de la Culture Socialiste ainsi que dans les documents d'avril et juin de l'année passée, documents de la toute première importance qui orientent tous les efforts sur la voie de la mise en œuvre du programme de développement socio-économique de la patrie. Repère directeur de l'épanouissement de la civilisation matérielle et spirituelle roumaine, le brillant exposé du secrétaire général du Parti lors du Plénum du C. C. du PCR constitue pour nous autres, musiciens, un programme d'action également mobilisateur.

Faisant ressortir qu',,il est nécessaire d'assurer en continuation le perfectionnement et le développement des activités des Unions de Création, le secrétaire général du Parti a, de nouveau, mis l'accent sur la grande responsabilité de tous ceux qui travaillent sans repos dans les domaines culturels, pour enrichir le patrimoine spirituel de la nation d'œuvres dignes de l'âge socialiste que nous vivons. „Pour tous les créateurs — nous exhorte le secrétaire général —, la vraie inspiration doit être le peuple, notre société et ses achèvements".

Dans le domaine de la musique, les efforts créatifs se sont finalisés en tout genre par des ouvrages consacrés dans les salles de concert et spectacle, émissions radiophoniques et télévisées, enregistrements sur disques, partitions imprimées, débats centrés sur divers aspects musicaux — ces derniers jouissant d'une grosse participation du public auquel ils sont destinés. Le poids attribué aux œuvres de musique roumaine dans le répertoire de concert et spectacle promu aujourd'hui constitue l'expression même de la politique culturelle du Parti et de l'Etat qui prêtent une notable signification éducative et formative aux valeurs de la culture nationale, d'où la grande responsabilité commune de tous les musiciens. Dans ce sens, on est en droit de souligner l'accroissement de qualité et d'efficience enregistré par le concours des musiciens à ce qu'on appelle „la commande spéciale", dû à une prise de conscience plus marquée de „la nécessité librement et pleinement assumée". Preuve en sont les résultats obtenus dans le cadre du Festival National „Cîntarea României" (Chant de la Roumanie") et l'imposante affirmation de l'école de composition, interprétation et musicologie roumaines lors de la XIe édition du Festival International „Georges Enesco" (sept. 1988), événement hautement apprécié par le public et la presse du pays, considéré comme un acte de culture prestigieux par la presse étrangère et chaleureusement acclamé par les collaborateurs de l'étranger qui se sont produits à cet éloquent dialogue des valeurs spirituelles destiné à renforcer la connaissance et l'estime mutuelles par l'entremise de la musique.

Le fait que des talents de tout âge, des compositeurs de toute option stylistique participent

dramatică în evoluțiile lor iar Garry Bertini — altminteri un dirijor de marcă — a construit un discurs sonor plat și cenușiu.

● VIDEO-COMPACT-DISC, aceasta este cea mai discutată inovație în planul sistemului de înregistrare muzicală în stagiunea în curs. De fapt, primul video-disc a fost editat de firmele AEG — Telefunken și TELDEC în 1970. După ce piața muzicală a fost invadată de video-casete și compact-discuri (a căror producție, la ora actuală, a depășit considerabil producția de LP), acum au apărut video-compact-discurile de trei dimensiuni: cel de 12 cm (cu o parte video de 6 minute și circa 14 minute numai muzică), cel de 20 și cel de 30 de minute — cu posibilitatea de audiere și vizionare pe ambele fețe. Firmele Philips și Deutsche Grammophon au lansat deja primele 200 de titluri (40 de muzică cultă și 160 de muzică ușoară). Dar de pe acum se fac auzite glasurile care comentează calitatea prestației artistice care, în cazul acestor video-compact-discuri, trebuie să fie și în privința imaginii la înălțime spre a interesa cu adevărat publicul cumpărător. Video-compact-discurile pot fi vizionate numai pe aparate Kombi-Player Philips CDV 475.

● „O sută de metronoame" — este titlul unei cronici semnate de Martin Arends în săptămînalul cultural DIE ZEIT pe marginea unei zile închinate „Muzicii și mașinii" la Filarmonica din Köln. S-au prezentat lucrări de Ligeti (titlul cronicii provine de la Poemul simfonic în care, după un amalgam furtunos, ticăitul celor 100 de metronoame care ofereau „materia muzicală" se stinge treptat) și Conlon Nancarrow — cu studii pentru pian mecanic. O videocameră punea în evidență structurile grafice ale benzilor găurite care stăteau la baza discursului sonor. Un fel de a exprima plictisul — e una din concluziile cronicarului. Poate doar ca mod sonor de susținere a unei expoziții cu adevărat interesante, de instrumente mecanice din holul filarmonicii.

● Ultima ediție a „Toamnei muzicale stiriene" de la GRAZ din Austria a marcat totodată și împlinirea a două decenii de desfășurare a acestui festival. De aici au plecat în lume cîteva lucrări care apoi au devenit foarte cunoscute, ca de pildă: *„Lulu"* de A. Berg (în versiunea înregistrată de Cerha) *„Diavolul de la Loudun"* de Pendereki, *„Jakob Lenz"* de W. Rihm. La Graz au răsunat 475 de prime audiții de muzică simfonică, de cameră, de operă, de teatru, de balet. Aici s-au jucat pentru prima dată *„Maddalena"* de Prokofiev, *„Ce și unde"* de Beckett, *„Affabulazione"* de Pasolini etc. Și totuși, ultima ediție a arătat că interesul publicului față de această manifestare a scăzut. Ceea ce a interesat la ultima ediție au fost lucrările care au avut la bază microtonalitatea, binecunoscută mai ales din muzica folclorică, prezentă în lucrări semnate de Alois Hàba Slavco Osterc, Xenia Radàk ș.a.

Corina JIVA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Un crédo artistique de grande noblesse

En servants dévoués de la culture roumaine contemporaine, les hommes de musique déploient leur activité dans le climat exigeant et novateur promu par Nicolae Ceaușescu, le secrétaire général du Parti, patriote ardent, révolutionnaire aux vues hardies, militant infatigable pour assurer l'ascension continue de la patrie socialiste, le triomphe de la paix et de l'amitié entre les peuples.

Partie composante de la spiritualité roumaine, la musique — création, interprétation, musicologie, enseignement musical — jouit, à l'instar des autres domaines scientifiques et artistiques de la culture nationale, du soin permanent qu'en prend l'académicienne docteur ingénieur Elena Ceaușescu, à laquelle s'adresse à cette ocasion notre profonde gratitude.

Actuellement, toute l'activité musicale de création et d'éducation des masses s'appuie sur les principes exposés par le secrétaire général du Parti à la Ve conférence nationale du PCR, au IIIe Congrès de l'Education Politique et de la Culture Socialiste ainsi que dans les documents d'avril et juin de l'année passée, documents de la toute première importance qui orientent tous les efforts sur la voie de la mise en œuvre du programme de développement socio-économique de la patrie. Repère directeur de l'épanouissement de la civilisation matérielle et spirituelle roumaine, le brillant exposé du secrétaire général du Parti lors du Plénum du C. C. du PCR constitue pour nous autres, musiciens, un programme d'action également mobilisateur.

Faisant ressortir qu',,il est nécessaire d'assurer en continuation le perfectionnement et le développement des activités des Unions de Création, le secrétaire général du Parti a, de nouveau, mis l'accent sur la grande responsabilité de tous ceux qui travaillent sans repos dans les domaines culturels, pour enrichir le patrimoine spirituel de la nation d'œuvres dignes de l'âge socialiste que nous vivons. „Pour tous les créateurs — nous exhorte le secrétaire général —, la vraie inspiration doit être le peuple, notre société et ses achèvements".

Dans le domaine de la musique, les efforts créatifs se sont finalisés en tout genre par des ouvrages consacrés dans les salles de concert et spectacle, émissions radiophoniques et télévisées, enregistrements sur disques, partitions imprimées, débats centrés sur divers aspects musicaux — ces derniers jouissant d'une grosse participation du public auquel ils sont destinés. Le poids attribué aux œuvres de musique roumaine dans le répertoire de concert et spectacle promu aujourd'hui constitue l'expression même de la politique culturelle du Parti et de l'Etat qui prêtent une notable signification éducative et formative aux valeurs de la culture nationale, d'où la grande responsabilité commune de tous les musiciens. Dans ce sens, on est en droit de souligner l'accroissement de qualité et d'efficience enregistré par le concours des musiciens à ce qu'on appelle „la commande spéciale", dû à une prise de conscience plus marquée de „la nécessité librement et pleinement assumée". Preuve en sont les résultats obtenus dans le cadre du Festival National „Cîntarea României" (Chant de la Roumanie") et l'imposante affirmation de l'école de composition, interprétation et musicologie roumaines lors de la XIe édition du Festival International „Georges Enesco" (sept. 1988), événement hautement apprécié par le public et la presse du pays, considéré comme un acte de culture prestigieux par la presse étrangère et chaleureusement acclamé par les collaborateurs de l'étranger qui se sont produits à cet éloquent dialogue des valeurs spirituelles destiné à renforcer la connaissance et l'estime mutuelles par l'entremise de la musique.

Le fait que des talents de tout âge, des compositeurs de toute option stylistique participent

au renouvellement de la pensée et du langage musicaux universels, avec des ressources originales puisant leur sève à la source du mélos national, a mené le front de notre musique vers des achèvements de notoriété. On peut ainsi affirmer que tout ce qui se crée de meilleur et de plus signifiant dans le domaine de l'art sonore exprime chez nous l'engagement politique et patriotique de chaque musicien, sa conviction que ses réalisations contribueront à consacrer dans la vie sociale le haut message que revêt l'œuvre d'art. Pour chaque membre de l'Union des Compositeurs et des Musicologues apporter par le truchement de la musique un brûlant hommage à la patrie, au Parti, au chef de Parti et d'Etat, à l'héroïsme constructeur qui fait monter à la patrie les marches de l'histoire, signifie traduire en acte un crédo esthétique de grande noblesse et la prise de conscience de ce que doit être le devoir d'un musicien. Une musique pleine d'envolée chante les grands événements de la Roumanie Socialiste, la dignité d'appartenir à un peuple libre, la grandeur du travail dédié à l'épanouissement du pays et chacun de nous vit aujourd'hui l'émotion du contact immédiat avec les mélomanes non seulement dans les salles de concert et spectacle mais aussi dans les usines et les mines, sur les plates-formes industrielles et les chantiers, dans les unités agricoles, les écoles et les universités, les clubs et les maisons de la culture, les unités militaires. Nous sommes profondément sensibilisés à l'épocale ascension de la patrie ancestrale, où, l'un après l'autre, s'élèvent de nouveaux édifices — dans la capitale du pays comme dans chaque ville et village, ineffaçables effigies pour demain d'un temps par excellence constructeur.

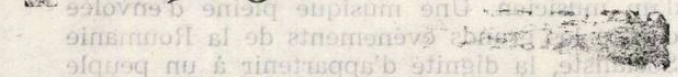
Afin de prêter vie aux nobles engagements assumés dans l'esprit des thèses d'avril 1988, la séance plénière du comité de direction de l'Union des Compositeurs et Musicologues roumains a débattu largement des responsabilités actuelles et en perspective qui reviennent — à la lumière des dites thèses — à chaque membre de l'Union. Aucun d'eux ne perdra de vue l'impératif de la qualité supérieure, tant pour le contenu d'idée que pour le perfectionnement de la maestria dans des œuvres particulièrement inspirées des réalités actuelles et des achèvements à venir dont il est question dans le programme de développement socio-économique de la Roumanie. Bénéficiant de l'appui actif du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste, l'Union des Compositeurs et des Musicologues a pu s'engager — par ses forces créatives les plus représentatives — sur la voie d'un plan conçu de manière à se concrétiser par de nouveaux et intéressants ouvrages de tout genre. De même que jusqu'à présent, de nouvelles créations musicales verront le jour, toutes faites pour enrichir le répertoire dans les sens mentionnés et ce, dès l'actuelle saison, dont le thème est l'illustration des événements de l'année 1989 tels que le 45e anniversaire de l'acte historique du 23 Août 1944, l'anniversaire du 1er Mai etc., à quoi s'ajoute comme un devoir d'honneur de célébrer le XIVe Congrès du PCR par de nouvelles œuvres et par un appui marqué du mouvement artistique de masses.

C'est donc, de la part des musiciens professionnels et amateurs, l'engagement réitéré d'un nouveau et vibrant chant à la patrie, à l'avenir d'or de la Roumanie, au chef de Parti et d'Etat.

Pr. Nicolae CĂLINOIU,

Président de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de la R. S. de Roumanie

Constellations sur la carte musicale du pays



„L'artiste découvre à l'humanité la voie vers l'harmonie, la voie vers le bonheur et la paix", écrivait Enesco vers 1945, reprenant ainsi en quelque sorte une plus ancienne idée énoncée plus d'une vingtaine d'années auparavant : *„Par son talent et son travail chaque artiste contribue à cultiver le Beau qui est destiné à inciter les plus nobles élans de l'âme humaine"*... Ce sont des paroles-symbole, ce sont des idées éclairées par une profonde compréhension de la mission de l'art et de l'artiste, de la noble mission de la Musique... Ces mots communiquent des pensées pleines du généreux espoir que, par l'art des sons, les hommes pourront découvrir le sens profond de la beauté, de l'amour... La plénitude du sens de ces pensées apparaît aujourd'hui dans toute sa grandeur, aujourd'hui que nous démontrons l'impact de la musique roumaine et de la vie musicale du pays dans l'existence de chaque jour de l'homme moderne, avec ses exigences, ses préoccupations spirituelles, quelle que soit la catégorie du public mélomane, aujourd'hui enfin quand — il est évident — la musique est le reflet de l'énergie créatrice, principale coordonnée des temps actuels que nous vivons.

Le profond respect que nous avons pour l'incessante montée enregistrée par la musique roumaine à travers son histoire ne nous empêche pas de constater, avec une légitime fierté, qu'actuellement nous nous trouvons à coup sûr devant son tableau le plus complet et le plus éloquent. Eloquent en ce qu'il parle de l'école nationale de composition, des disciples d'Enesco, de l'originalité de la création musicale autochtone, de l'altière tenue du paysage spirituel contemporain, de l'aspiration à l'universalité, des valeurs de l'école nationale d'interprétation. Complet et éloquent aussi, ce tableau, parce qu'il exprime un immense investissement d'énergie, de puissance créative, de profondeur de pensée, de talent et de fantaisie ; immense, parce qu'il est à l'échelle de l'effort général de la société toute entière, à l'échelle du rythme actuel de l'existence, de la production de biens matériels et spirituels. C'est l'histoire de ces temps écrite par le musicien, le musicien artiste-citoyen, solidement ancré dans la problématique contemporaine, dialoguant vivement avec le public...

Tout ce trésor qui nous a été légué par les devanciers, nous ne l'oublierons jamais puisque c'est sur lui que se dressent les grandes réussites de la musique roumaine, puisque c'est lui qui nous fait comprendre dans toute sa teneur la pensée spécifique de l'école de composition nationale, le passage de la simple citation du fantastique mélos populaire à des œuvres impressionnantes dont ne manquent pas des échos de chant folklorique, l'intérêt éveillé par les partitions de nos compositeurs partout dans le monde et le lancement plein d'aplomb de dizaines de jeunes virtuoses interprètes.

La musique roumaine — une constellation d'authentique originalité, qui parle de la spiritualité du temps, des invisibles liens avec ce qui s'appelle l'histoire du peuple, de l'espace carpatique pastoral de Lucian Blaga, de l'avenir et de la postérité...

Voici donc une réalité : au cours des dernières années une nouvelle carte musicale du pays a été dressée, à la seule mesure des valeurs de l'art compositionnel et d'interprétation national. Tout y est compris : depuis les données concernant la musique professionnelle — modèles reçus par des millions de mélomanes, des dizaines de mille d'artistes amateurs — jusqu'aux données regardant les milliers d'ensembles de musiciens amateurs engagés dans l'ample Festival „Chant de la Roumanie". Depuis la cote de maestria, cote élevée, de nos premiers solistes et de nos premiers ensembles, jusqu'aux cotes „en réplique" de tant de formations qui — instruites sans doute par

les professionnels (et c'est là une réalité qu'il faut toujours souligner) — allument et attisent la flamme de l'amour de la musique partout dans le pays. La flamme de l'amour mais aussi du *respect de la musique et des musiciens.* Cette carte est un réseau de dizaines d'embranchements qui symboliquement se dispersent, se réunissent, se ramifient une fois de plus à leur tour, en partant des centres de grande tradition musicale où d'importants collectifs de musiciens et des plumes de première main entretiennent une vie musicale par excellence vibrante, pour se diriger vers des endroits qui, pas plus tard qu'il y a quelques années, n'auraient pu faire espérer une soirée de musique contemporaine ou bien de musique préclassique en salle comble ! Cependant, il suffit de feuilleter au hasard l'agenda du *Collège des Critiques de Musique* de l'Association des Hommes de Thèâtre et Musique pour constater des réalités concluantes. On y trouve ce Gala des récitals de Slobozia (arrivé à sa IVe édition), ou bien aussi ce Festival des Jeunes chefs d'orchestres se déroulant annuellement à Buşteni (1988 — X[e] édition) et qui, dans son genre, est unique dans le paysage musical européen, ou ancore ce Festival des Jeunes Talents de Rîmnicu Vîlcea (X[e] edition pareillement), en fait une compétition non-déclarée mais qui d'année en annnée gagne en prestige et popularité etc., etc. Sans oublier surtout ce Festival suggestivement intitulé „Enesco — l'orphée moldave" dont la IXe édition vient d'avoir lieu comme chaque automne à Tescani au siège de l'Etablissement culturel homonyme, et auquel soir après soir montent des villages environnants et des villes approchantes — Bacău, Moineşti, Comăneşti etc. — des centaines de mélomanes de la région pour écouter Valentin Gheorghiu, pour entendre une fois de plus une page de partition énescienne, pour se familiariser avec un opus de la toute dernière heure ou bien pour connaître un tout jeune virtuose... Ce ne sont là que bribes, que feuillets épars de notre agenda, mais tout cela ensemble témoigne du dialogue de la musique professionnelle avec le grand public et, implicitement, les artistes amateurs, les choristes, les instrumentistes, les membres des équipes folkloriques etc. Dans tous les domaines de la vie musicale, les événements projetés par les ensembles professionnels réverbèrent vers ces petits et grands ensembles artistiques d'amateurs. La musique légère est elle aussi de la partie par d'excellentes confrontations sous le générique „Mélodies" (des festivals-bilan), ou bien par les recherchés concours de Mamaia ; la musique patriotique, qu'elle soit chorale ou en chansons, nous accueille à son tour sous le feu de la chanson militaire comprise dans le Festival „Je te défends et te chante, ma patrie" ; tant d'autres compétitions musicales où se donnent la main tous les âges, toutes les générations, les plus diverses catégories socio-professionnelles, stimulées, promues par maintes organisations de masse : C.C. de l'U.T.C. (Union de la Jeunesse Communiste), U.G.S.R. (Union Générale des Syndicats Roumains), Conseil National de l'Organisation des Pionniers et des „Şoimii Patriei" etc., etc. auxquelles ne fait jamais défaut le concours dévoué des compositeurs, des interprètes, des ensembles professionnels. Des compositions originales sont lancées, puis assumées par des centaines de formations de genre des artistes amateurs, puis répandues dans la masse des mélomanes du pays.

On comprend donc une fois de plus que la vie musicale se déploie intensément, dévoilant chaque jour ses inestimables valeurs, ses richesses, dans le flot continuel des messages authentiques qui partent des compositeurs-interprètes et vont vers le public, vers les artistes amateurs. Il s'agit d'une circulation des valeurs, d'un climat du „devenir" et surtout de la responsabilité du musicien, de sa haute responsabilité socio-éducative. Il s'agit en somme d'un plaidoyer confirmé par la vie, la réalité.

Les grandes fêtes, les grands événements sont des sommets, des instants que nous tous attendons mais qui, en réalité, sont préparés par tous ceux qui, grâce à leur zèle, ont réussi à éclairer la carte du pays des feux de la musique, des feux qui signifient les valeurs de l'art sonore roumain. Peut-on alors ne pas se rappeler encore et toujours les mots d'Enesco inscrits au début de ces lignes et nous parlant de la mission du musicien de dévoiler au monde la voie vers la paix, vers l'harmonie... ?

Smaranda OŢEANU

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radioficare, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de diferite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pentru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magnetofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, cămine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.

MUZICA Nr. 1 48 p. București — Ianuarie 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația — c. 2763 Lei 15

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22. Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală; muzică simfonică, de operă, operetă de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.

— Revista „Muzica".

— Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru

— Casete imprimate cu muzică populară și ușoară

— Instrumente de fanfară

— Piane, viori, viole, violoncele, contrabasi

— Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, tambale de concert, baterii de jazz.

2

MUZICA

FEBRUARIE 1989

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXIX NR. 2 (437) FEBRUARIE 1989

TRĂINICIA ŞI VITALITATEA ECONOMIEI ROMÂNEŞTI

Întregul nostru popor a luat cunoştinţă cu deosebit interes, deplină satisfacţie şi profundă mîndrie patriotică, de Comunicatul cu privire la îndeplinirea Planului naţional unic de dezvoltare economico-socială a Republicii Socialiste România pe anul 1988. Aşa cum s-a apreciat în şedinţa Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R. care a dezbătut şi aprobat acest document, anul 1988 a fost un an rodnic, bogat în împliniri de seamă, o nouă treaptă în dezvoltarea dinamică, intensiv-calitativă, multilaterală a economiei româneşti.

Mobilizat exmplar de hotărîrile Congresului al XIII-lea şi Conferinţei Naţionale ale P.C.R., de conceptele şi orientările fundamentale ale secretarului general al partidului, preşedintele Republicii, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, cuprinse în Tezele din aprilie, în magistrala Expunere la marele forum democratic din noiembrie 1988, poporul român a obţinut noi şi importante realizări în dezvoltarea economico-socală a ţării, în creşterea venitului naţional şi a avuţiei generale şi ridicarea continuă, pe această bază, a bunăstării materiale şi spirituale, a calităţii vieţii şi gradului de civilizaţie a întregii naţiuni.

Realizările din 1988, avînd drept trainic suport măreţele succese dobîndite în anii edificării noii orînduiri, cu deosebire în perioada de după Congresul al IX-lea, evidenţiază cu putere justeţea şi realismul politicii partidului şi statului nostru de construcţie socialistă, de dezvoltare economico-socială a României, de repartizare armonioasă şi echilibrată a forţelor de producţie pe întreg teritoriul ţării, de asigurare a unor condiţii tot mai bune de muncă şi viaţă pentru toţi cetăţenii patriei. Aceste realizări remarcabile obţinute în condiţiile complexe şi contradictorii ale situaţiei internaţionale, ale crizei economice şi politicii generale a preţurilor şi dobînzilor excesiv de mari practicate pe arena mondială, demonstrează cu putere rolul determinant al conducătorului partidului şi statului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în elaborarea şi transpunerea în viaţă a planurilor şi programelor de asigurare a progresului economic şi social al patriei, corespunzător realităţilor concret-istorice, specifice ţării noastre, în stabilirea celor mai adecvate măsuri pentru valorificarea superioară şi eficientă a muncii poporului, a ansamblului resurselor materiale, tehnice şi umane de care dispunem, pentru mobilizarea energiilor creatoare ale naţiunii în vederea înfăptuirii cu succes a Programului P.C.R. de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism.

Însemnatele realizări obţinute în 1988 îşi găsesc întruchiparea sintetică în dinamica principalilor indicatori ai dezvoltării economico-sociale a României, comparativ cu anul 1987. Astfel, venitul naţional a sporit cu 3,2 la sută, producţia-marfă industrială cu 3,6 procente, iar producţia agricolă cu circa 3 la sută. În concordanţă cu hotărîrile Congresului al XIII-lea şi Conferinţei Naţionale ale P.C.R., anul trecut a început majorarea retribuţiilor şi pensiilor – acţiune ce dovedeşte trăinicia şi vitalitatea economiei naţionale, reflectînd preocuparea statornică a partidului şi statului, personal a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, pentru ridicarea continuă a nivelului de trai şi a calităţii vieţii întregului popor. Faţă de 1987, retribuţia medie nominală a personalului muncitor a crescut cu 3,3 la sută, iar veniturile ţărănimii au sporit cu 2,2 procente, în condiţiile asigurării stabilităţii preţurilor şi realizării unui indice al preţurilor şi tarifelor sub nivelul planificat.

Caracteristicile definitorii ale evoluţiei economiei naţionale în al treilea an al celui de-al optulea cincinal – perioadă pe parcursul căreia România urmează să treacă, pînă în 1990, în rîndul ţărilor cu nivel mediu de dezvoltare –, pot fi considerate, pe plan intern, continuarea dezvoltării intensive şi echilibrate a tuturor ramurilor şi judeţe'or ţării, iar pe plan extern – participarea tot mai activă a României la diviziunea internaţională a muncii, îndeosebi, prin amplificarea exportului şi sporirea accentuată a competitivităţii produselor româneşti pe piaţa mondială. În agricultură, cu toate că, în anul 1988, condiţiile climatice nu au fost dintre cele mai favorabile, s-au înregistrat succese notabile în înfăptuirea obiective'or noii revoluţii agrare, prin realizarea unor producţii superioare, care asigură aprovizionarea corespunzătoare a populaţiei cu produse agroalimentare, precum şi satisfacerea altor cerinţe ale economiei româneşti. În 1988 a fost obţinută o recoltă totală de 32,6 milioane tone de cereale, iar un număr de 250 unităţi agricole de stat şi cooperatiste au realizat producţii record de peste 8.000 kilograme grîu şi orz la hectar, precum şi peste 20 tone porumb ştiuleţi la hectar, îndeplnind astfel condiţiile pentru acordarea înaltului titlu de „Erou al Noii Revoluţii Agrare". Înseşi aceste rezultate demonstrează cu puterea faptelor, a realităţilor, superioritatea şi justeţea organizării socialiste a agriculturii în ţara noastră, proces declanşat în urmă cu patru decenii prin hotărîrea Plenarei C.C. al P.C.R. din 3–5 martie 1949. Aşezarea agriculturii româneşti pe temelia trainică a proprietăţii socialiste de stat şi cooperatiste a făcut posibilă obţinerea marilor succese din această ramură de bază a economiei naţionale, cît şi remarcabilele înfăptuiri în dezvoltarea generală a patriei noastre.

În anul 1988, o contribuţie hotărîtoare la dezvoltarea economico-socială a României a adus-o şi activitatea de cercetare ştiinţifică şi introducere a progresului tehnic – domeniu tot mai strîns legat de nevoile concrete ale economiei. Asimilarea în fabricaţie a circa 3.000 tipuri noi şi modernizate de utilaje, maşini, aparate şi instalaţii, a peste 1.000 materiale şi bunuri de consum şi a aproape 2.000 de tehnologii şi sisteme de mecanizare şi automatizare sînt doar cîteva date sintetice care atestă rolul crescînd al ştiinţei ca forţă nemijlocită de producţie în construcţia socialistă a patriei. Prin aplicarea prevederilor din programele de cercetare ştiinţifică şi extindere a progresului tehnic, elaborate şi aplicate sub conducerea şi contribuţia directă a tovarăşei academician doctor inginer Elena Ceauşescu, membru al Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., prim viceprim-ministru al guvernului, preşedintele Consiliului Naţional al Ştiinţei şi Învăţămîntului, savant de largă recunoaştere internaţională, au fost înregistrate importante realizări în domeniul modernizării şi perfecţionării proceselor productive în toate ramurile economiei naţionale, ceea ce contribuie la ridicarea nivelului tehnico-funcţional şi calitativ al produselor, la promovarea celor mai noi cuceriri ale revoluţiei ştiinţifico-tehnice contemporane, la sporirea tot mai puternică a productivităţii muncii şi eficienţei întregii activităţi.

Progresele obţinute în dezvoltarea intensivă a economiei româneşti au făcut posibilă sporirea cu 6 la sută

a volumului comerțului exterior, pe seama unei dinamici mai accentuate a exporturilor, care au crescut cu zece procente, devansînd producția industrială și venitul național. Promovarea susținută a exporturilor și gospodărirea judicioasă a fondurilor destinate importurilor au permis realizarea unei balanțe comerciale active, cu un excedent de peste 63 miliarde de lei, mai mare cu aproape 19 miliarde lei decît cel înregistrat în anul anterior. Semnificativ este și faptul că pe relația devize convertibile excedentul s-a cifrat la circa 4 miliarde dolari — cu 1,2 miliarde dolari mai mare decît în 1987 — ceea ce a asigurat plata unei părți însemnate din datoria externă. Este și această realitate o dovadă a potențialului tot mai ridicat al economiei naționale, o garanție a înfăptuirii în cel mai scurt timp a obiectivului — stabilit de conducerea partidului și statului nostru — de lichidare a datoriei externe, ceea ce va deschide noi orizonturi dezvoltării economice intensive și eficiente, ridicării nivelului de trai material și spiritual al întregului popor.

Datele cuprinse în Comunicatul cu privire la îndeplinirea Planului național unic de dezvoltare economico-socială a României în anul 1988 oferă și alte argumente concludente care demonstrează trăinicia economiei naționale, realismul obiectivelor edificării societății socialiste. Pe baza creșterii avuției generale, a produsului social și a venitului național, fondul de retribuire a personalului muncitor a fost în 1988 cu 3,3 la sută mai mare decît în 1987, ceea ce a permis sporirea substanțială a veniturilor populației, provenite din muncă, cît și din fondurile sociale de consum. Mai bine de 4,4 milioane de oameni ai muncii, în principal personal tînăr, aflat în primii ani de activitate productivă sau în diferite alte sectoare, precum și peste 800 de mii de pensionari, au beneficiat, în 1988, de majorarea retribuțiilor și a pensiilor — acțiune de mare însemnătate politică și socială ce se desfășoară eșalonat începînd cu 1 august anul precedent. Pe această bază s-au asigurat continua dezvoltare și modernizare a învățămîntului, culturii și ocrotirii sănătății, acordarea de alocații și ajutoare pentru copii și mame cu mai mulți copii, pensii, burse pentru elevi și studenți, precum și alte indemnizații. Un reper semnificativ al ridicării bunăstării poporului în 1988, îl constituie și darea în folosință a peste 100.000 de locuințe, dintre care mai mult de 13.000 în mediul rural, în condițiile desfășurării în ritm susținut a programului de modernizare și sistematizare a localităților patriei, de dotare tehnico-edilitară a acestora, corespunzător asigurării unei vieți demne, tot mai civilizate pentru toți membrii societății noastre socialiste.

În ansamblul acestor nobile și consecvente preocupări se înscriu și recentele măsuri adoptate de Comitetul Politic Executiv al C.C. al P.C.R. avînd ca scop mărirea fondului de produse agricole (cereale și legume) destinat retribuirii în natură a țăranilor cooperatori. Constituind un puternic stimulent pentru o muncă mai rodnică, pentru producții agricole tot mai mari, noile reglementări de care vor beneficia circa 5 milioane de locuitori ai satelor românești, reprezintă încă o expresie concretă a politicii profund umaniste a partidului și statului nostru, pentru îmbunătățirea neîntreruptă a condițiilor de viață ale tuturor oamenilor muncii, ale întregului popor, pentru asigurarea unei concordanțe depline între dezvoltarea economico-socială a țării și creșterea bunăstării generale.

Marile înfăptuiri economice și sociale dobîndite de poporul român, sub conducerea P.C.R., a secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în cel de-al treilea an al actualului cincinal, constituie chezășia realizării în bune condițiuni a planului pe anul în curs și pe întreaga perioadă 1986–1990 și, în perspectivă, pînă în anul 2000, în conformitate cu obiectivele stabilite de Congresul al XIII-lea și de Conferința Națională ale partidului. Cu această convingere, oamenii muncii, întreaga națiune își exprimă hotărîrea fermă de a întîmpina prin noi fapte de muncă marile evenimente ale acestui an : cea de-a 45-a aniversare a revoluției de elaborare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din August 1944 și Congresul al XIV-lea al Partidului Comunist Român, contribuind cu întreaga lor capacitate creatoare la edificarea socialismului și comunismului în patria noastră, la înălțarea României pe noi trepte de civilizație și progres, de prosperitate materială și spirituală.

Constantin Victor CIOCAN

MENIREA CREATORULUI CONTEMPORAN

Doru *POPOVICI*

Muzica, această minunată artă a sunetului frumos nu a exprimat și nici nu exprimă cu claritatea literaturii și artelor plastice idei și sentimente. Așa cum arăta Claude Debussy, lumea Euterpei sugerează idei și sentimente și-n acest sens nu putem să acceptăm nici sensul aserțiunii, potrivit căreia, orice compoziție muzicală presupune un subiect literar, după cum nu putem fi de acord nici cu sensul frazei „muzica nu poate exprima idei și sentimente, fiind doar un joc sonor ". Poporul nostru, încă din cele mai vechi timpuri, susține că în lumea cîntecului există, *bucurie* și *durere*. Și-n această privință, clasicismul nostru sau folclorul milenar românesc conține cîntece de veselie dar și cîntece de jale, nemaivorbind de dinamicele dansuri, cu ritmurile lor pregnante, simboluri ale vitalității unui neam, pentru care ambianța frumosului este granitic legată de aceea a binelui și a adevărului.

Cum între muzică și literatură întîlnim strînse legături era firesc ca marile teme ale literaturii — și ale omului, în general vorbind, — să fie tălmăcite în nenumărate producții ale artei sonore, începînd cu simple cîntece și terminînd cu ample oratorii, simfonii și opere. În secolul nostru, mai ales după cel de al doilea război mondial, o problemă ardentă o reprezintă inovația. Desigur că ar fi o greșeală să considerăm inovația propriu zisă ca un singur criteriu care determină valoarea operei muzicale. Sub acest raport e bine să menționăm faptul — și chiar să-l reliefăm, — în virtutea căruia, în lumea muzicii au activat și activează creatori de tip tradițional — ne referim la Palestrina, Bach sau Brahms — după cum remarcăm adesea și mari inovatori, — e suficient să citățm numele lui Monteverdi, Gesualdo da Venosa, Mozart, Wagner, Debussy sau Enescu . . . În orice caz, criteriul valorii se leagă de forța emoțională a opusului realizat, de ancorarea într-o cultură națională, de raportul judicios dintre tradiție și inovație, dintre național și universal, dintre etic și estetic. Analizînd cu seriozitate moștenirea lăsată de un mare literat, de un autentic plastician sau de un răscolitor muzician, ajungem la concluzia că prin aceasta putem pătrunde și înțelege pe larg sufletul unui popor. Iată de ce temele minore, nu odată protejate de așa zisa autonomie a esteticului, nu pot să vibreze în consonanță cu legile dintotdeauna ale măiestriei. Au fost unii teoreticieni care accentuau în mod exclusivist, teoria *sincronismului* ; cu alte cuvinte, se considera că țările mici trebuie să aibă aceeași estetică precum țările mari, teoreticienii respectivi, exclusiviști prin excelență socotind prin țările mari și cu o veche tradiție culturală pe acelea din vestul european. Totodată acești teoreticieni, fără o viziune multilaterală a istoriei și mai ales a legilor de dezvoltare a societății, încercau să dovedească faptul, potrivit căruia, tradiția și mai ales folclorul ar reprezenta ceva vetust, iar inspirația din această lume arhaică ar semnifica proiectarea într-un provincialism fără orizont. Timpul, marele judecător al artelor și al literelor a demonstrat contrariul ! Eminescu a reușit să fie universal, pornind de la folclorul românesc ; Enescu a urmat o cale similară, în lumea eufoniilor fremătătoare, în timp ce Brîncuși, nu numai că a aprofundat folclorul românesc și al altor popoare, dar s-a și izolat de viziunea sculpturală a unui occident crepuscular, a unui occident de fază tîrzie, tocmai din pricina sistemului social anacronic. Revenind la lumea muzicii românești vom spune cu o legitimă bucurie și satisfacție, că marea tradiție a cîntecului și a dansului țărănesc, precum și aceea a artei sonore bizantine și psaltice sau în mare vorbind, imnice, au rodit cu rezonanțe multiple peste timp, încît urmașii lui George Enescu, — Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Dimitrie Cuclin, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, generația lui Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Dumitru Capoianu, Cornel Țăranu, a celei următoare, în frunte cu Nicolae Brânduș, Octav Nemescu, a celei mai tinere, legată de numele Lianei Alexandra, Doinei Rotaru, de realizările lui Șerban Nichifor, Adrian Iorgulescu, Adrian Pop, Sorin Lerescu și enumerarea poate continua . . . — toată această constelație de compozitori români, pornind de la sensul sublim al frazei,

după care tinerețea este o stare a spiritului — deci o teză enesciană — a obținut o armonioasă îmbinare între mijloacele de expresie ale folclorului nostru și cele ale artei sonore universale. Altfel spus, ca o realitate ni se înfățișează corelația luminoasă dintre tradiție și inovație, dintre național și universal, precum și dintre etic și estetic. Repetăm acest aspect, deoarece îl considerăm hotărîor în conturarea unei estetici solare, creată de oameni și pusă în slujba oamenilor.Cîtă dreptate avea Nicolae Labiș, cel care a generat semnificativa imagine a *evului aprins,* cînd cerea poeților să nu se piardă în „reverii deșarte", într-o epocă în care mai mult ca oricînd trebuie să ne preocupe teme zguduitoare, prin importanța lor, cum sînt dragostea de țară, tematica istorică, tematica muncii, a păcii și a prieteniei între popoare, a dragostei curate, în sensul artei trubadurilor și a rapsozilor și citarea ar putea să continue . . . Folclorul românesc conține foarte multe elemente de formă — intonații, game, ritmuri, îmbinări de timbru, combinații arhitecturale, etc. — care pot fi interpretate ca alcătuind o simfonie a protocronismului muzical, deci, fără exagerare putem dovedi că am anunțat cu mult înainte — sau *avant la lettre" . . . cum ar spune francezii* — multe din curentele novatoare din muzica secolului XX ; din acest punct de vedere evidențiem noul modalism, policromia ritmică și instrumentală, precum și principiul varietății continue în construcția edificiului sonor. Inovația, — în majoritatea cazurilor, — compozitori români din zilele noastre au obținut-o, fără să estompeze linia melodică și această caracteristică trebuie explicată prin permanența folclorului românesc în preocupările creatoare ale minunaților noștri muzicieni, pentru care „patria ca meditație" a constituit, constituie și va constitui marele univers al inspirației.

Trăim o epocă în care publicul și cei mai reprezentativi interpreți din lumea Euterpei au spus un categoric *nu* (!) exagerărilor așa zis avangardiste, de o structură atematică, deci antimelodică, de cele mai multe ori asociată unui spirit al disoluției, al dezumanizării, totodată, acesta legat de deprimantul „trist neant postexpresionist", — toate aceste aspecte de amurg de cultură, neavînd nimic comun cu acel nobil clasicism structural al folclorului nostru, al muzicianului, al literatului și al plasticianului român, pentru care angoasa nu poate să constituie o ideologie și de aceea, cu profunzime și o totală dăruire, creatorii români clădesc o lume a încrederii în virtuțile tulburătoare ale omului de omenie, pe care-l întîlnim în toată grandoarea lui sufletească, în România zilelor noastre. Este adevărat că și în istoria muzicii românești, mai ales începînd din secolul trecut, au existat și compozitori care au dorit ardent să fie „mari vest europeni", neglijînd tradiția noastră plină de vitalitate și de un bogat conținut de idei și de sentimente. Din nefericire, ei au devenit „mici vest-europeni". Iar majoritatea compozitorilor noștri, de o indiscutabilă valoare națională și internațională, pornind de la tradiția bine înțeleasă și ținînd seama de marile semnificații morale ale contemporaneității au izbutit să fie personali, vibrînd în armonie cu spiritualitatea noastră milenară, purtînd un fecund dialog cu timpul nostru, cu melomanii noștri, sub cerul bună învoirii între neamuri. De aceea, marea temă a patriei este de cele mai multe ori îngemănată cu aceea a păcii și a prieteniei între toate țările globului.

În concluzie, cum muzica românească este un înălțător prilej de a cunoaște oamenii și de a-i face mai buni, vom spune cu tărie și încredere în destinul ei senin, că ea se contopește pînă la identificare cu ceea ce înțelegem prin scumpa noastră noțiune de educație națională.

Mihai Eminescu și muzica românească (II)

Continuăm și în acest număr, să publicăm răspunsurile unor creatori la ancheta noastră publicistică, inițiată în cinstea Centenarului „Luceafărului poeziei românești".

La întrebările

1) Ce loc ocupă opera, personalitatea lui Mihai Eminescu în viața și creația Dumneavoastră ?

2) Ce lucrări ați scris folosind texte eminesciene ?

3) Care vi se pare cea mai interesantă lucrare de inspirație eminesciană din literatura muzicală românească ?

4) Ce datorii credeți că mai are muzica românească față de moștenirea eminesciană ?

Am primit următoarele răspunsuri :

GHEORGHE DUMITRESCU

1. Despre Mihai Eminescu, poetul nostru național s-a scris și se va mai scrie încă mult : Viziunea sa poetică filosofică este vastă și inepuizabilă. Pentru poporul nostru, Eminescu reprezintă spiritul cel mai înalt vizionar, cel care exprimă sufletul nostru cu ce are el mai sublim ca frumusețe și filosofie. În Eminescu s-au întrupat durerile și nădejdile unui neam întreg.

Eminescu este cel mai tradițional poet al nostru, absorbind toate elementele literaturii noastre antecedente.

Încă în primele lucrări se dovedește intenția sa de a trata în mari poeme epice ori dramatice mitologia autohtonă și universală. Planurile sale de a trata evul incert al formației Țărilor Române și primele domnii de la descălecare în „ciclu" alcătuiesc un documentar dramatic din care notăm 10 titluri :

— Dragoș Vodă, Alexandru cel Bun, Ștefan și Ilie, Ștefan cel Mare, Bogdan cel Chior, Ștefan cel Tînăr, Petru Rareș, Alexandru și Ilieș, Alexandru Lăpușneanu, Despot Vodă.

Plănuise și o dramă a lui Mihai Viteazul — cel care lucra sub semnul îngerului Unirii.

Din numeroasele sale lucrări mai citez :

— *Geniu pustiu* — poem în proză a cărei acțiune se petrece în preajma revoluției de la 1848 condusă de Avram Iancu în Ardeal precum și multe alte poeme geniale. În stilul folcloric, Eminescu a scris adevărate capodopere : o îmbinare de mitologie și filosofie populară într-un limbaj de o muzicalitate și frumusețe divină.

2. Asupra mea, opera și personalitatea lui Eminescu a avut o înrîurire hotărîtoare de la începuturile activității mele muzicale.

În spiritul creației sale am conceput ciclul *„Epopeea jertfei"* compusă din 21 de lucrări de operă, balet și oratoriu, care pornește de la Cosmogonia și teogonia lui Hesiod și de la Prometheu, prototipul jertfei pentru binele omului, trece prin întreaga istorie a omenirii și în special a neamului nostru pînă-n zilele noastre și în viitor.

Am scris folosind texte eminesciene mai multe lucrări de operă, de balet, de oratoriu, madrigale etc.

Astfel :

Geniu pustiu opus 112 (elaborat 1972) după romanul *Geniu pustiu* de Mihai Eminescu în care am introdus pentru nevoile dramaturgiei genului liric muzical versuri din poezia eminesciană.

Opera conține 4 acte — 8 tablouri.

— *Actul I* —
Tabloul I — Bibamus ex
II — Mortua est
— *Actul II* —
III — Kamadeva
— *Actul III* —
IV — Crăiasa codrilor
V — Dies irae
— *Actul IV* —
VI — Împărat și proletar
VII — Buciumul Iancului
VIII — Poesis (Epilog)

Premiera a avut loc la Opera Română din Cluj în 1977. Dirijor Emil Maxim. Regizor — Viorel Gomboșiu.

În această operă am folosit versuri din următoarele poeme eminesciene : Cugetările sărmanului Dionis ; Colinde, colinde ; Umbra lui Dabija-voievod ; Auzi prin frunze uscate ; Mortua est ; Rugăciune ; O, fața ta e străvezie ; O, nu fugi răpită ; Kamadeva ; Ce e amorul ; Amorul unei marmore ; Replici (Eu sînt o undă) ; Dați-mi harfa de aramă ; Juni corupți ; La arme frați români ; Din lauri nemuritoare flamuri ; Împărat și proletar ; Cîntec de sirenă (Vin iubito) ; După ce atîta vreme ; Dorința ; O, rămîi ; Lasă-ți lumea ta uitată ; Craiul codrului ; Moarte ; Înger și demon ; Privesc trecutul ; Sunat-au moartea aspră ; Trecut-au secoli negri ; Sculați căci anii tre-

cutului se-nșiră ; Cînd amintirile-n trecut ; Ce-ți doresc eu ție dulce Românie.

Luceafărul — operă balet în 5 tablouri opus 141 (elaborat 1981) după poemul *Luceafărul* de Mihai Eminescu — (text integral).

Tabloul I — Prolog (Cosmogonia eminesciană) ; Tabloul II — Coboară-n jos luceafăr blînd ; Tabloul III — Cătălin viclean copil de curte ; Tabloul IV — Un cer de stele dedesupt, de-asupra cer de stele ; Tabloul V — Ce-ți pasă ție chip de lut.

Prima audiție în concert a avut loc în anul 1981. Au participat soliști de la Opera Română, corul și orchestra Filarmonicii din București. Dirijor Paul Popescu.

Memento mori — oratoriu dramatic — opus 115 (1984) în 9 tablouri pe versurile poemului *Memento mori* de Mihai Eminescu cu intercalări din literatura străveche pentru ilustrarea civilizațiilor dispărute avînd ca prolog Glossa și ca epilog Speranța.

Tabloul I — Prolog (Glossa) ; Tabloul II — Asia ; Tabloul III — Eghipetul ; Tabloul IV — Iudea ; Tabloul V — Grecia ; Tabloul VI — Roma ; Tabloul VII — Dacia ; Tabloul VIII — Dacia—Roma ; Tabloul IX — Epilog — (Speranța).

În următoarele lucrări am folosit versuri din poemele eminesciene :

Orfeu — (operă în 4 acte — 8 tablouri, opus 133). Elaborat 1977—1978.

Opera a fost pierdută în cutremurul din 1977 și a fost rescrisă în anul 1978.

În actul IV folosesc textul eminescian *Rugăciunea unui dac*. În prima audiție, formula de concert a fost realizată de corul Radio, orchestra simfonică din Ploiești. Dirijor Horia Andreescu. Soliști de la Opera Română (1980). Premiera la Opera Română a avut loc în anul 1982.

Marea trecere — oratoriu dramatic, opus 140 (elaborat în anul 1980).

În actul IV sînt folosite versuri din poemul *Mortua est* și *Moartea*.

Răscoala — operă în 4 acte — 6 tablouri, opus 48 (Elaborată în anul 1959).

În tabloul III sînt folosite versuri din *Împărat și proletar*. Premiera a avut loc la Opera Română (1954).

Decebal — operă în 4 acte — 8 tablouri opus 41, (1957). În tabloul IV sînt folosite versuri din *Rugăciunea unui dac*. Premiera a avut loc la Opera Română în anul 1969.

Avram Iancu — operă în 4 acte — 9 tablouri, opus 160 (Elaborat în anul 1987).

În tabloul II sînt folosite versuri din *La arme frați români, Dați-mi harfa de aramă, Din lauri nemuritoare flamuri*. În Epilog (tabloul 9) Eminescu apare ca personaj în operă rătăcind prin munți mergînd spre Blaj, întîlnindu-se cu Avram Iancu, cu mintea pierdută de durere pentru poporul Transilvaniei asuprit în imperiul habsburgic.

Pămînt dezrobit — oratoriu opus 88, elaborat în 1958. În Prologul și Epilogul oratoriului sînt folosite versurile eminesciene *Ce-ți doresc eu ție dulce Românie*. Prima audiție a oratoriului a avut loc în anul 1968. Corul și orchestra Filarmonicii au fost dirijate de Mircea Basarab.

Soarele neatîrnării — oratoriu în 4 acte, 15 tablouri op. 129. Folosesc în aceste partituri versuri din *Dați-mi harfa de aramă*.

Prima audiție a oratoriului a fost realizată în anul 1977 sub bagheta lui Mihai Brediceanu. Au participat corul și orchestra Filarmonicii din București și soliști ai Operei Române.

Am mai scris de asemenea pe versuri de Mihai Eminescu :

25 de madrigale — opus 137 (elaborate în anul 1978). Iată și lista lor :

Stelare :

— Colinde, colinde ; La steaua ; Stelele-n cer ; Dintre sute de catarge ; Cum oceanul ; (în spirit folcloric) : Revedere ; La mijloc de codru des ; Ce te legeni codrule ; În temeiul codrului ; Doina ; Somnoroase păsărele ; (de dragoste) : Kamodeva ; Dorința ; Pe aceeași ulicioară ; Și dacă . . . ; Floare albastră ; La fereastra dinspre mare ; Peste vîrfuri.

Filosofice :

— Trecut-au anii ; Din noaptea ; S-a stins viața falnicei Veneții ; Se bate miezul nopții ; O mamă ; Ce suflet trist ; De-oi adormi.

Madrigalele au fost pierdute în cutremurul din 1977 împreună cu alte lucrări și au fost rescrise în anul 1978. Au văzut lumina tiparului în anul 1984.

3. În muzica românească s-au scris încă din secolul trecut mai multe lucrări de inspirație eminesciană în special coruri și lieduri concepute cu sensibilitate și lirism, majoritatea în stil de romanță cu certe calități muzicale.

4. Muzica românească are datoria de a pune în valoare lucrările inspirate din lirica eminesciană. Ele trebuie să fie programate pentru educația publicului în audiții și concerte, spectacole de operă și balet. Vom încuraja astfel și alți compozitori de a crea lucrări valoroase pe versurile marelui nostru poet național.

SIGISMUND TODUȚĂ

I. În viața fiecărui tînăr, în perioada de formație intelectuală, personalitatea și creația lui Eminescu are un rol covîrșitor, îndeplinește o finalitate definitorie. Poetul apare pentru prima oară în literatura noastră, cu revelația unui limbaj poetic cu frumusețile și dimensiunile ei filosofice unice ; îndreaptă atenția spre cunoașterea valorilor artistice, cucerește prin peisajul mirific oglindit în perimetrul geografic românesc ; reprezintă un îndemn de a cinsti paginile trecutului, consemnate în hrisoavele vechi, e un impuls de a zămisli noi valori ; un imbold de a întruchipa o lume dominată de dimensiuni estetice elevate ; deschide perspectivele în urmărirea drumului sublim al demiurgului ; e o chemare de a înălța privirea, visători... „la steaua singurătății" (Odă).

II. Mi-a fost dat să încep cariera mea didactică la Liceul de băieți din Blaj (1932). Vechiul lăcaș de cultură purta, din clipa înființării frumoasa denumire de *Școală de obște* (1754), iar Edictul de înființare glăsuia, printre altele astfel : (...) „Citirea, socotirea, și cîntarea fără plată fiind". Instituția, — ocrotită de personalitatea luminoasă a corifeilor „Școlii Ardelene" — a atras spre lumina cărții tinerii din tot cuprinsul pămîntului unde se vorbea limba celor ce „din Rîm ne tragem". În anul 1866—67, parcurgînd itinerariul Iași — Cluj — Blaj — Sibiu, tînărul Mihai Eminescu face un popas în tîrgușorul apropiat de locul istoric al „Cîmpiei libertății". Se supune la cîteva examene, care se predaseră la acel lăcaș de cultură, (limba română, limba latină etc.) Întîlnirea aceasta, între zidurile vechii mînăstiri, la circa 7 decenii distanță, cu cel care va fi „poetul ne-pereche" al literelor românești, mi-a hărăzit cîteva clipe fericite din care s-a născut un prim ciclu de lieduri. Din acest ciclu face parte și poezia „Somnoroase păsărele", realizată pentru voce și pian, care a obținut în anul 1943, *Premiul Robert Cremer*.

III. — Întrebarea se pretează, cred, să fie defalcată în trei compartimente, și anume : lucrări corale și lied, lucrări simfonice și lucrări scenice (operă — balet). În cadrul fiecărui compartiment s-au realizat opusuri cu calități pozitive sau chiar remarcabile.

— Gheorghe Dima ne-a dăruit, încă din primii ani ai acestui secol, corul mixt „Ce te legeni codrule", precum și lieduri pentru voce și pian, cum sînt, „De ce nu-mi vii", „Peste vîrfuri", „Și dacă ramuri bat în geam", „Somnoroase păsărele", opusuri care nu și-au pierdut frumusețea și prospețimea lor artistică. Tot din primele realizări aparținînd literaturii eminesciene face parte și „Revedere", cor mixt (1907), semnat de Nicodim Ganea, lucrare pe nedrept acoperită de colbul vremii. Inspirate sînt lucrările semnate de Doru Popovici (Trei cîntece — 1953), Pascal Bentoiu (Trei sonete, 1958), și Mihail Jora (Cinci cîntece 1952) ivite în aceeași perioadă de timp și purtînd sigla personală inconfundabilă a celor trei autori.

— În creația prodigioasă a lui Andreescu-Skeletty, închinată lumii poetice eminesciene, poemul simfonic *Satira a III-a* nu s-a bucurat, se pare decît de o foarte limitată longevitate. În schimb, *Luceafărul (1957)*, semnat de Pascal Bentoiu, poartă indiciile unui opus foarte inspirat, realizat cu mult talent, vădind afinități organice cu lumea romantică minunată a marelui poet. Sursă de încîntare estetică deosebită reprezintă *Simfonia a V-a*, semnată de Anatol Vieru. Poemele eminesciene primesc prin muzica lui Anatol Vieru un sens elevat de sublimare ; simbioza sunet-cuvînt ajunge la un înalt grad de transfigurare poetică.

— Cu sorți de izbîndă modeste, abordează Andreescu-Skeletty și genul muzical-scenic prin *Strigoii* (Regina dunăreană), 1932. Unele limite pot fi atribuite, în primul rînd, libretului redactat de autorul muzicii. Poemul coregrafic *Călin* (1956), semnat de extrem de prolificul autor Alfred Mendelssohn, îngemănează pagini de autentică inspirație și meșteșug componistic remarcabil, nu o dată obliterate însă de ritmul alert al procesului de gestație. Aparține lui Gheorghe Dumitrescu lucrarea scenică monumentală *Poesis* (Geniu pustiu) prezentată în primă audiție absolută la Opera din Cluj (1977), după libretul realizat de autorul muzicii. Prin generozitatea melodică, prin lirismul îmbibat de esența ethosului de inspirație folclorică, precum și datorită unei viziuni teatrale-scenice, lucrarea se încadrează cu succes în veriga impresionistă de lucrări scrise cu autentică dispoziție dramaturgică. Factorul temporal (lungimea operei), reprezintă un criteriu hotărîtor în viața unei opere ; va decide și în cazul acesta, asupra echilbrului solicitat de timpul scenic.

În timpul peregrinărilor mele în Cetatea eternă, mi-a plăcut să zăbovesc în Villa Borghese, să mă las furat, pentru cîteva clipe, de frumusețile adunate în acest muzeu celebru, unde : Mozaicul Nilului, Bustul Paulinei Borghese, David, Răpirea Proserpinei, Apollo și Daphne (Canova), Amorul sacru și profan (Tizian) reprezintă tot atîtea obiecte de inestimabilă valoare artistică. Și alături de aceste comori, reține atenția vizitatorului o marmoră cu titlul *Primăvara*, atribuită lui Michelangelo. Contururile ei sînt abia schițate : intențiile artistului apar într-o fază criptică. Nu se poate întrezări nici o asemănare între *Pietà* (S. Pietro), *Moise*, *Tomba medicea* etc. realizate cu atît geniu de Michelangelo. Totul s-a oprit la primul impuls al unei realizări suspendate și pînă la urmă abandonate. O impresie similară cu acest torso al primăverii, m-a cuprins cînd am văzut primele pagini ale manuscrisului

enescian, *Simfonia a V-a*, aflată în fază de schiță. O expoziție de sonată quasi-quasi definitivată, urmată de crîmpeie abia conturate, în care textul eminescian *Strigoii* urma să fie întruchipat de geniul enescian. Ce-ar fi însemnat pentru patrimoniul nostru artistic finisarea acestei simfonii, în care și-ar fi dat mîna cei doi titani români și gîndirii și ai scrisului ? Am fi cîștigat alături de tragedia lirică *Oedip*, încă un opus cu certă valoare perenă . . .

IV. — a). Muzicologia noastră a rostit cîteva cuvinte de mare valoare venind în întîmpinarea fenomenului eminescian, oglindit în creația muzicală românească. *Aspecte ale liricii eminesciene în creația compozitorilor contemporani (1964)*, semnată de Ada Brumaru, apare cu semnificația inițiatică a unei ramuri de cercetare care-și propune sondarea unor valori încă nedefrișate. Cornel Țăranu îmbogățește și duce mai departe această ramură a cercetării muzicologice în exegeza sa cu totul remarcabilă. Aspectele acestora vor fi continuate, cu siguranță, în viitor, îngemănîndu-se cu noile dimensiuni ale cercetării contemporane, unde semiotica și hermeneutica dețin o pondere din ce în ce mai mare.

b). În domeniul creației muzicale eminesciene propriu-zise, obiectivele sînt cît se poate de clar conturate. Mai puțin Clement Marot și Carmen Sylva ! Mai mult Eminescu !

ȘTEFAN NICULESCU

I. Pentru mine, Eminescu rămîne marele poet al adolescenței. Desigur, lecturile de mai tîrziu mi-au dezvăluit dimensiunile lui infinite, dar fascinația dintîi nu s-a risipit niciodată. Eminescu : adolescență eternă a spiritului, „tinerețe fără bătrînețe", „foc veșnic viu".

II. Poate de aceea mi s-a părut atît de dificilă încercarea de a lega verbul lui de muzică, de a-l lega așa zicînd direct, nemijlocit. Pentru că, la prima și atît de tardiva mea experiență în scrierea de muzică pe un text eminescian, m-am apropiat de poet oarecum indirect și anume prin hățișul exigențelor dramaturgiei teatrului de păpuși.

În 1982, am scris muzica la spectacolul *Făt Frumos din lacrimă*, pus în scenă la teatrul *Țăndărică*. (În 1988, spectacolul a fost prezentat și la *Dresdner Musikfestspiele)*. Astfel, din inefabilă, semantica muzicală s-a precizat nu numai din cuvinte, gesturi sau acțiuni, ci pînă și în întinderea diferitelor momente, măsurate la secundă.

Problema a devenit, prin urmare, propriu-zis muzicală : integrarea tuturor fragmentelor de lungimi, semnificații și funcții dramaturgice diferite, într-o arhitectură de ansamblu, a cărei coerență să subziste în ciuda fărîmițării ei caleidoscopice și la care, uneori, să participe, alături de muzică, textul vorbit sau recitat.

Rezultatul : un balet-pantomimă, scris pentru o formație de 11 instrumentiști și divizat în mari grupuri de segmente, divers colorate. 1) Nașterea lui Făt Frumos, 2) Inițierea în voinicie, 3) Înfruntarea Mumei Pădurilor, 4) Dragostea dintre Făt Frumos și Ileana Cosînzeana, 5) Înfruntarea Genarului, 6) Înfruntarea Stăpînei cailor și 7) Epilog.

Muzica poate trăi, însă, și o existență independentă de teatrul de păpuși, ca muzică de balet sau concert de cameră.

III. IV. — Nu-mi stă în fire să fac ierarhii : e atribuția și, poate, capcana criticii de artă. Aș sublinia totuși uimitoarea diversitate a „lecturilor" făcute de muzicieni textelor lui Eminescu. De la romanțele din secolul trecut sau liedurile și corurile lui Dima etc. pînă la muzica lui Enescu, Paul Constantinescu, Jora, Bentoiu, Vieru, Berger, Brînduș etc., verbul lui Eminescu a putut genera pagini de la o ieftină dulcegărie la o elevată subtilitate sau chiar austeritate. Se potrivesc, oare, toate aceste muzici lui Eminescu ? Ei bine, paradoxal, da ! Marea sa poezie permite infinite „lecturi", pune în vibrație nesfîrșite tipuri de sensibilitate sau grade de inteligență, se adaptează aproape oricărei tehnici de compoziție. Astfel spus, fiecare își regăsește propria sa statură în vastitatea spațiului poetic eminescian. De aceea, nu mă îndoiesc că Eminescu va continua să-i stimuleze neîncetat pe compozitorii români.

EMIL LERESCU

1) Lirica eminesciană trebuie abordată cu toată disponibilitatea noastră profesională. Ea pretinde de la compozitor inspirație, talent și măiestrie.

(Facilitatea melodică fiind o capcană ce foarte ușor se poate cădea în ea).

Exemple avem destule, și de ce să nu găsim *adevărata muzică* sublimelor versuri ale lui *Eminescu* . . .

Versul eminescian trebuie tratat cu respect și cu cea *mai mare profunzime !!*

2) Am compus pe versurile lui Eminescu următoarele lucrări :

a) *Oda lirică* („La trecutu-ți mare, mare viitor !"), cantată pentru soliști, cor și orchestră. Prima audiție — 30 decembrie 1972. Soliști Virginia Manu și Eduard Tumageaian. Dirijor Carol Litvin. Corul și orchestra simfonică ale Radioteleviziunii.

b) Liedul *„Între paseri"* — Editura Muzicală (caietul II) 1987 ; *In manuscris* am două cicluri pe care le lucrez cu cea mai mare pasiune și migală și le voi face cunoscute în momentul definitivării lor.

3) Madrigalele lui Paul Constantinescu *și-atît !*

4) Muzica românească este, după părerea mea, mult datoare lui Eminescu !

Încercările noastre trebuie să fie multiple ; dar să nu facem pasul hotărîor al difuzării, decît atunci cînd sîntem conștienți pe deplin că am realizat pagina ideală muzicală !

VALENTIN TIMARU

1) La această întrebare se răspunde mai greu din simplul motiv că pentru noi, cei formați în acest perimetru spiritual, Eminescu pare a fi existat din totdeauna. În acest sens, cea mai sugestivă imagine mi se pare surprinsă — firesc — tot de un poet și anume de Sorescu în „Trebuiau să poarte un nume". Din unghiul de vedere al unui compozitor, spiritul lui Eminescu există în fiecare, chiar dacă nu fiecare din noi a avut dorința de a scrie muzică pe versurile sale.

2) Am cedat ispitei de a scrie pe Eminescu atunci cînd Florentin Mihăescu — dirijorul de atunci al corului Filarmonicii, mi-a cerut să scriu ceva pentru un spectacol de muzică și poezie. Este vorba de „Peste vîrfuri" gîndit ca un poem vocal-instrumental în care o harpă, un corn englez și un vibrafon realizau o imagine sonoră pentru spațiul în care se recita, după care corul, acompaniat de același ansamblu, cînta poezia în modul său propriu. Mai tîrziu, corul Filarmonicii din Cluj-Napoca a interpretat lucrarea de mai multe ori în concert fără recitaor. S-a conturat un quasi diptic vocal-instrumental care-și cerea unitatea de ciclu. Am finalizat astfel sub genericul *Muzică pentru Eminescu*, un ciclu de poeme vocal-instrumentale :

— *Lacul* — cor mixt, clarinet, fagot, percuție și harpă.

— *Prin nopți tăcute* — cor mixt, pian, percuție.

— *Dintre sute de catarge* — cor mixt, pian, percuție.

— *Se bate miezul nopții* — cor mixt, contrabas solo, percuție.

— *Peste vîrfuri* — cor mixt, corn englez, vibrafon și harpă. *Ciclul Eminescu* l-am compus în perioada 1983—1986. Ultimul cor din ciclu a fost cîntat în primă audiție la 1 martie 1984 la Filarmonica din Cluj-Napoca, dirijor fiind Florentin Mihăiescu.

3) *Strigoii* de Enescu și *Simfonia a V-a* de Vieru.

4) Deși s-a scris multă muzică pe versuri de Eminescu (de la Romanța de salon pînă la Oratoriu, Operă sau Simfonie), problema rămîne în continuare deschisă pentru fiecare generație de compozitori.

Legînd cu cele schițate în primul răspuns, cred că nu poate fi vorba de „datorii", ci ne găsim în fața unei permanente necesități de a ne exprima spiritualiatea prin vocea fiecărei vîrste sau a fiecărui timp, context în care Eminescu rămîne un punct de referință.

ADRIAN POP

1) Eminescu este, și pentru mine, un poet-simbol, singurul care poate fi numit „cel mai mare". Cea mai autorizată expresie a spiritului românesc, emblemă a unei maturități culturale dobîndită printr-un salt surprinzător (în contextul contemporaneității sale naționale) — și înfăptuire pentru noi — mai înainte de a ne fi putut măcar da seama — a sincronismului teoretizat și rîvnit cu atîta insistență mai tîrziu.

2) Nu am scris nimic pe Eminescu. Consider că se pun probleme de stil extrem de delicate. Densitatea conținutului devine adesea inhibante.. Asta nu înseamnă că nu aș dori să scriu pe texte eminesciene sau că nu o voi și face, poate chiar în curînd.

3) Nu pot răspunde din prea sumară informare. Ceea ce cunosc nu rezistă la spiritul critic exacerbat ce mi-l suscită admirația și complexitatea reprezentărilor în raport cu textele eminesciene (vezi și inhibiția în inițiativele proprii . . .).

4) Raportul muzică românească/moștenire eminesciană nu îl concep în sensul vreunei datorii. Eminescu există în muzeul interior al fiecărui om de cultură sau creator român, ne-a modelat pe fiecare, îi datorăm cu toții. Că această datorie se traduce ori nu în opere de inspirație directă, asta nu poate veni decît din interior. Înclin să am bănuiala că toți compozitorii nutresc — manifest sau în secret — dorința de a lucra pe texte eminesciene. Problema este cîți și în ce fel pot aduce o atare idee la maturitate.

Material realizat de
Iosif SAVA

VOCAL—SIMFONICUL—TERITORIU AL VALENȚELOR UMANISTE

Carmen STOIANOV

Dintotdeauna, românul a știut că este „suflet din sufletul" unui neam mîndru, iubitor de pace, înfrățit cu codrul și plaiul, datorînd prinos de gînd strămoșilor ce au luptat pentru apărarea ființei naționale, ocrotind copilăria și pacea în Carpați. Acest om, în continuă confruntare și completare cu natura, cu cosmosul, în continuă automodelare în raport cu preceptele statuate în timp, a devenit, prin secole, model artistic. Lui i-au fost închinate lucrări, prin el s-au perfecționat tipurile conduitei umane, statornicindu-se o tipologie de gen. În vocal-simfonicul oratorial sau de cantată, valențele umaniste ce au stat în centrul atenției creatorilor noștri nu sînt dificil de depistat. O simplă enumerare, deși sumară, vorbește de la sine, căci însăși înscrierea opusurilor în arcul unor mari capitole stă mărturie pentru aceasta.

Astfel, aflăm, în largul teritoriu dominat de peste 300 lucrări compuse doar din deceniul cinci încoace, trasee istorice, epopeea luptei și a jertfei comuniste, „imnele țării", izvoade bizantine, repere mitice, raportări permanente la izvorul viu al creației populare, creații-stindarde ale păcii sau raportîndu-se la condiția umană în general, făcînd apel la o bază poetică de valoare, reprezentată atît de autori români cît și de lirica universală.

Fără a intra în amănunte legate de tipologia structurilor, de materialul tematic predominant, de scările modale sau de sistemele ritmice folosite, de latura armonică, polifonică ori de culoarea orchestrală, să notăm, totuși, cîteva „date" muzicale de referință — specificăm, doar cîteva — cantatele *Pe o plajă japoneză* de Mircea Istrate, *Ca să faci portretul unei păsări* de Dumitru Capoianu, *Cantata I* de Ștefan Niculescu, *Porumbeii morții* de Doru Popovici, oratoriile *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu și *Flăcări de sînge* de Dumitru Capoianu, toate închinate acelei supreme necesități : pacea — garanție a vieții pe pămînt și condiției actului artistic în societate.

Există, în vocal-simfonicul de cantată și un perimetru aparte : este vorba despre seria de omagii dedicate unor personalități istorice : Burebista,Mircea cel Mare, Mihai Viteazu, Gheorghe Doja, Avram Iancu, sau ale scrisului românesc : Fundoianu, Marin Preda, Mariana Dumitrescu, omagii semnate de Doru Popovici, Constantin Palade sau Cornel Țăranu. Ele sînt revelatoare pentru gîndul pe care contemporanii îl îndreaptă întotdeauna către cei cărora le datorează recunoștința pentru faptele sau pentru mintea lor, pentru ideea de demnitate și de continuitate a unui popor și a culturii sale.

Aceleași valențe umaniste le aflăm și în cantatele dedicate luptei și jertfei celor mai înaintate conștiințe, ale luptei partidului, identificat cu cele mai nobile aspirații de progres și de statuare morală ale poporului nostru : cantatele *Prind visele aripi* de Tiberiu Olah, *Izbînda împlinirii* de Doru Popovici, *Zburătorul de larg* de Gheorghe Dumitrescu sau *Stejarul românesc* de George Draga.

Li se adaugă remarcabilele oratorii ale lui Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduță, Sergiu Sarchizov, Gheorghe Dumitrescu, vizînd repere mitice, bizantine, ipostaze dramatice, glorificînd personalitatea umană și raporturile ei cu semenii, înnobilîndu-se prin capacitatea de jertfă și de înțelegere umană a sensului profund al devenirii istorice.

Jalonate de cele mai nobile tradiții ale valențelor umaniste, așa cum au fost ele înțelese de creatorii noștri care, specificăm, sînt, nu doar muzicieni, ci și rafinați oameni de cultură, opusurile vocal-simfonice alcătuiesc doar un capitol din mărețul hronic de aur al creației românești contemporane, hronic aflat sub luminări umaniste.

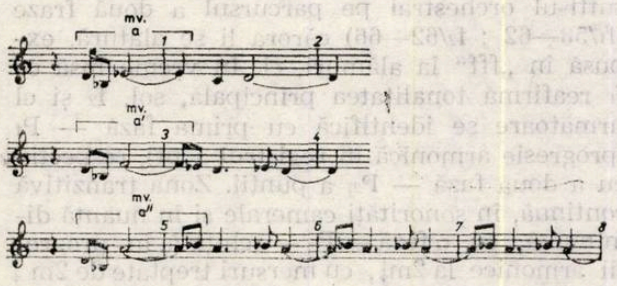
ANDREI TĂNĂSESCU — Concertul pentru vioară și orchestră

Laura **MANOLACHE**

Înzestrată cu semnificații de autoportret psihologic, creația lui Andrei Tănăsescu — ce însumează pînă acum pagini camerale (3 *Sonate pentru pian, Poemul pentru vioară și pian, Sonata pentru clarinet),* pagini concertante *(Concertul pentru pian și orchestră, Concertul pentru vioară și orchestră),* o operetă și multă muzică de film (să amintim de *Escapada, Salutări de la Agigea, Niște băieți grozavi,* colaborarea la muzica pentru filmele mute ale ciclului *Istoria filmului românesc* etc. — reflectă vocația compozitorului de a trăi fiecare gest artistic și de a transmite prin el vibrația unică a emoției estetice. Privit prin această oglindă intimă a spiritului, Andrei Tănăsescu ni se dezvăluie, într-un tumult de năvalnică descătușare, frămîntat de subtilitățile meșteșugului său, și mai cu seamă înfiorat, fascinat de a da glas de primadonă expresiei muzicale, expresie dorită, asemeni sieși, plină de căldură, de sinceritate, de fantezie . . .

Remarca se dovedește valabilă surprinsă și numai la nivelul microstructurii, ca, spre exemplu, în contextul de dată relativ recentă al *Concertului pentru vioară și orchestră* (1986). Gîndit ca un tot unitar, arcuit cu ingeniozitate și simț al proporțiilor, opusul, situat mai exact, ca gen, în sfera poemului concertant, relevă, sub aspectul tehnicii componistice, frumusețea detaliului cizelat.

Arhitectura sa monopartită își revarsă astfel substanța sonoră pe tiparul unei ample forme de sonată. Secțiune cu rol important în dramaturgia de ansamblu, INTRODUCEREA (m. 1—57) oferă, prin cele patru teme ale sale — una principală și trei secundare —, „cheia" întregului material tematic utilizat. *Tema motto* — Tm (m. 1—8), construită din două fraze (f_1/1—5 ; f_2/5—8) prin repetarea variată a aceluiași motiv în tonalitatea de bază, sol

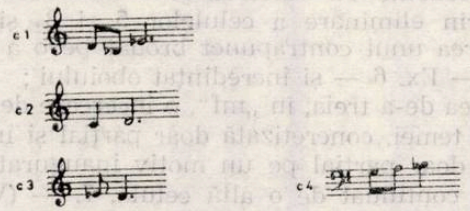


Ex. 1

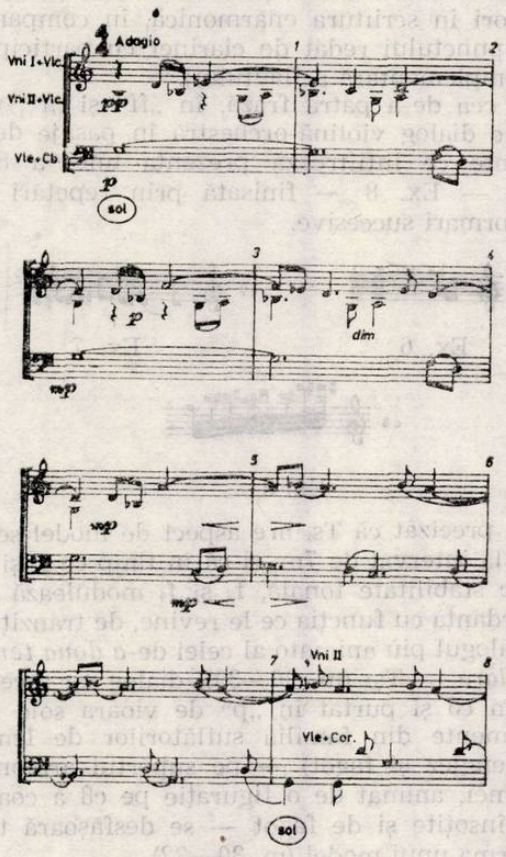
temă din care se desprind trei celule melodice

Ex. 2 , răsună intonată de partida coardelor în mișcare adagio și în nuanțe scăzute.

Ca scriitură, în f_1 mv.a apare expus fugat la trei voci — modificarea produsă la cea de-a doua voce generînd o a patra celulă — Ex. 3 — și mv.a' păstrează identic vocile 2 și 3 ; iar în f_2 mv.a' se suprapune în ritm complementar cu un al doilea motiv, b, format din c4 și c3 (repetată și variată) — Ex. 4.



Ex. 2 Ex. 3

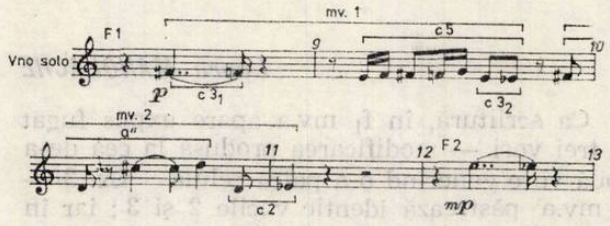


Ex. 4

Menținînd c3 în acompaniamentul ostinato, discursul muzical străbate apoi, în crescendo, zona *temei secundare 1* — Ts_1 (m. 9—29), zonă al cărei fir conducător deținut de violina solistă reunește patru fraze (f_1/9—12 ; f_2/13—20 ; f_3/21—24 ; f_4/25—29) reprezentînd :

— prima, în „p", expunerea în sine a ideii melodice alcătuite din două motive, mv. 1 com-

pus din două c3 modificate ritmic /3_1 și 3_2/ și despărțite de o nouă celulă, 5, și mv. 2 construit din mv.a'' variat ritmic — de reținut sincopa ! — și c2.

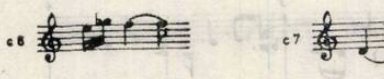


Ex. 5

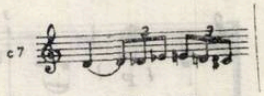
— cea de-a doua, în „mp", repetarea frazei precedente cu varierea și o mică dezvoltare prin eliminare a celulelor 5 și 3_2 și cu adăugarea unui contrapunct brodat pe o a 6-a celulă — Ex. 6 — și încredințat oboiului ;

— cea de-a treia, în „mf", o încercare de reluare a temei, concretizată doar parțial și întemeiată doar parțial pe un motiv inaugurat de $c3_1$ dar continuat de o altă celulă, 7. — (Vezi Ex. 7 ce aduce ca element de noutate formula metro-ritmică a trioletului, motiv înfățișat de două ori în scriitura enarmonică, în compania contrapunctului redat de clarinet cu participarea complementară a flautului).

— cea de-a patra frază, în „ff" și „f", un energic dialog violină-orchestră în pasaje descendente ce infiltrează prezența unei a 8-a celule — Ex. 8 — finisată prin repetări și transformări succesive.



Ex. 6

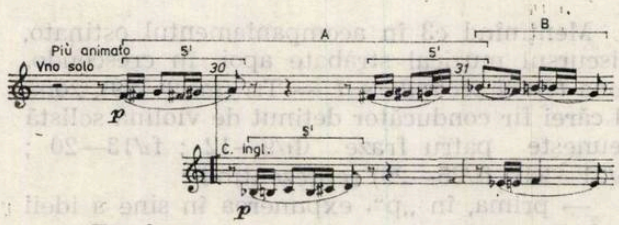


Ex. 7

Ex. 8

De precizat că Ts_1 are aspect de model-secvențe la interval de 7m, și că în timp ce f_1 și f_2 vădesc stabilitate tonală, f_3 și f_4 modulează în concordanță cu funcția ce le revine, de tranziție.

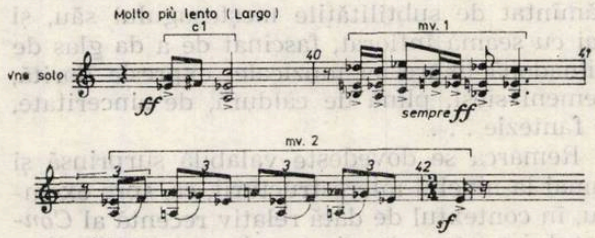
Dialogul più animato al celei de-*a doua teme secundare* — Ts_2 (m. 30—39), dialog cu ascendent în c5 și purtat în „p" de vioara solo cu instrumente din familia suflătorilor de lemn (corn englez și fagot) — pe suportul armonic al alamei, animat de o figurație pe c8 a coardelor însoțite și de fagot — se desfășoară tot sub forma unui model (m. 30—32)



Ex. 9

și două secvențe puțin amplificate (m. 32—34 ; m. 35—37) derulate la interval de 1+ respectiv 3m (identice enarmonic). Tutti-ul orchestral (allegro) îl preia și îl mai comentează o dată în nuanță „f" (m. 37—39), împrospătînd planul secund cu figurația constituită din $c3_1$ și atribuită lemnelor.

Ultima zonă tematică a introducerii, cea a *temei secundare 3* — Ts3 (m.40—57) prinde contur de-a lungul a patru fraze (f_1/40-43 ; f_2/44—51 ; f_3/51—53 ; f_4/53—57) dintre care primele trei se eșalonează, pe plan melodic, într-un model și două secvențe la interval de 2m (una variată, amplificată, cealaltă anunțîndu-i doar începutul), iar cea de-a patra, cu caracter cadențial, îndeplinește un rol concluziv. Acordată violinei în mișcare molto più lento (largo) și în nuanță „ff", această temă se definește prin : c1, mv. 1 — înrudit melodic cu c6 (în oglindă) și c3, iar ritmic cu c5 și c3 —, mv. 2 — alcătuit melodic dintr-o nouă celulă, 9, și c1, și asemănător ritmic cu c7 (triolete) —



Ex. 10

în f_4, pasajului cadențial al violinei i se suprapun liniile melodice ale oboiului și clarinetului și ele provenite din același sistem intonațional fundamental.

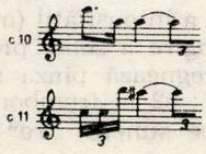
Sub aspectul tehnicii instrumentale, Ts_3 etalează virtuozitatea concertantă a solistului, secondat la răstimpuri de accentele viguroase ale întregului ansamblu.

Pe plan armonic ea gravitează în sfera treptei a V-a a tonalității inițiale, instalată în final (f_4) și ca pedală de dominantă.

EXPOZITIA (m. 58—139) readuce, într-o primă secțiune, Tm (m. 58—67) cîntată în „ff" de tutti-ul orchestral pe parcursul a două fraze (f_1/58—62 ; f_2/62—66) cărora li se alătură, expusă în „fff" la alămuri, cl. În vreme însă ce f_1 reafirmă tonalitatea principală, sol, f_2 și cl următoare se identifică cu prima fază — P_1 (progresie armonică în registrul acut), respectiv cu a doua fază — P_2, a punții. Zona tranzitivă continuă, în sonorități camerale și în nuanță diminuată, cu o fază — P_3 — schițată, în progresii armonice la 2m↓, cu mersuri treptate de 2m ↓ sau ↑ despărțite de salturi de 9m, de vioara solistă sprijinită armonic de coardele pizz. și „bruiată" de c3 ce transpare succesiv la corn (m. 68), contrabas și violoncel (m. 69), flaut, oboi și clarinet (m. 70).

Cea dintîi temă proprie a expoziției — T_1 (m. 71—83), o introduce în „p" vioara solistă, pe spațiul a trei fraze :

— f_1 (m. 71—74), subdivizată în două motive identice a cîte două măsuri sau, mai detaliat, în patru celule dintre care două variante ale celulei 7 și noile celule (pregătită de solist încă din pasajul de tranziție anterior, m. 68—70) ;



Ex. 11

— f_2 (m. 75—78) întemeiată prin alternarea primelor două celule ale frazei precedente — c10 și c7 variată — de trei ori pe același sunet și încă o dată cu 1 St ↑ ;

— f_3 (m. 79-83), un model și două secvențe la intervale identice enarmonic de 5+ ↓ respectiv 6m ↓ (prima strictă, cea de-a doua modificată și repetată de trei ori).

Din orchestră se detașează și alte elemente melodice, precum c3 și o variantă a sa prelucrată pe rînd de corn, trombon și trompetă, de asemenea c5 transformată ritmic la corn englez și c7 intonată în f_3 de coarde în complementaritate cu violina solistă.

Armonic, f_1 se caracterizează prin stabilitate tonală, situîndu-se pe o pedală pe „la", iar f_2 și f_3 modulează realizînd conexiunea cu secțiunea tematică T_2 (m. 83—98).

Noul traseu melodic e dezvăluit pe fundalul notelor ținute de coarde, prima oară la corn, în „mf dolce" (m. 83—90), însoțit de contrapunctul solistic ce dezvoltă un motiv derivat din c3 (vezi contrapunctul clarinetului din f_4 a Ts), a doua oară, cu 8 ↑ la oboi, în „f dolce" (m. 91—98), scondat de contrapunctul violinei soliste (în triolete) și de formula provenită din c6 inversată a clarinetului.

Îi succede o zonă modulatorie cu *temă* proprie — T_3 (m. 99—114), — vezi înrudirea cu contrapunctul oboiului din f_4 a Ts_3) prezentată de viorile I, zonă elaborată din patru fraze (f_1/99—102 ; f_2/103—106 ; f_3/107—110 ; f_4/111 — 114), dintre care prima constituie modelul transpus la interval de 2m ↓ de următoarele două (a doua modificîndu-l pe parcurs), iar a patra asigură trecerea spre etapa finală a expoziției.

Țesătura muzicală, derulată „poco a poco cresc. ed. accel.", mai reliefează aici și alte cîteva contururi intonaționale : c5 inversată și c3 la coarde, clarinet și fagot (m. 101 etc.) ; c6 directă și inversată la fagot, violoncel și contrabas ; c5 și c9 la trompetă.

A patra temă — T_4 (m. 115—139) declanșează, în mișcare allegro și în nuanță „ff", un dialog tensionat între orchestră și solist, potrivit tiparului model (f_1/115—118) — format din două motive a cîte o măsură —, secvență la 2M ↓ amplificată cu două măsuri (f_2/119—124). I se alătură figurația ornamentală a celulei 6 la flaut și blocurile armonice care alternează c3 și c2 la clarinet, corn, trompetă și violoncel. Preluarea acestora din urmă de către partida coardelor în nuanță diminuantă, „pp" (m. 125—134) pe cuprinsul a două fraze deasupra cărora se deapănă în „p" cîntul violinei soliste (f_1/125—128 ; f_2/129—134), și fraza conclusivă molto più lento (f_3/135—139) — marcată și prin c3 la trompetă —, în care un motiv melodic înrudit cu mv. 2 din Ts_3 parcurge diferite registre intonat în „ff" de vioară, încheie expoziția.

DEZVOLTAREA (m. 140—240) metamorfozează, în prima sa fază — D_1 (m. 140—150), tema motto. O prezintă mai întîi coardele (m. 140—147) în mișcare adagio și în nuanță „ppp", fluxului său sonor suprapunîndu-i-se cantilena în „p" a protagonistului — construită melodic din c9 și c6 inversată și ritmic din c7, vezi și asemănarea cu T_1/m. 79 — și alternanța dintre gamele cromatice descendente ale flautului și desenele cromatice ascendente ale clarinetului. Îi urmează (più animato) un motiv derivat din c1, expus în „f" ca model (m. 147—148) de violă și corn, și o secvență la 2M ↑ (m. 149—150) preluată de violă și fagot — ambele însoțite de conturul melodic al violinei, cu incipit ce amintește intrarea coardelor de la m. 51. Prelucrarea traseului muzical solistic (m. 150—157) interferează apoi mersurile cromatice (variante ale c6 și crîmpeie înrudite și cu mv. b din Tm) ale flautului, oboiului, clarinetului, viorilor I și glockenspiel-ului, pe armonia coardelor ce mențin în bas, cu concursul timpanului, o pedală pe si bemol. Iar rememorarea (m. 153—159) principalelor celule încorporate în D_1 — finalizată cu c1 la corn —, înlesnește tranziția spre o altă secțiune. O anunță și schimbarea metricii — care instaurează ca unitate etalon de timp, optimea — și accelerarea gradată a tempoului tinzînd spre allegro.

D_2 (m. 160—207) se profilează, în nuanțe de „f" și „ff", pe o *temă* proprie înfățișată inițial de cei doi fagoți, în manieră staccato, sub forma unui model (m. 160—167), temă alcătuită din două fraze (f_1/160—163 ; f_2/164—167) a cîte două motive, fiecare motiv rezultînd din intonarea identică (mv. 1 și 3) sau transpusă parțial la 2M sau (mv. 2 și 4) a două celule înrudite ritmic cu c5 și provenite, melodic, dintr-o inversare variată a c9 și o variantă a c1. Participă, pe plan armonic, coardelor pizz., ce poartă în sopran tema esențializată și, pe plan ritmic, tamburina piccolo al cărei ostinato evidențiază un pregnant caracter de marș. Travaliul componistic din D_2 etalează în continuare trei secvențe, dintre care prima (m.168—177) revine solistului (f_1/168—171 — redată strict ; f_2/172—175 — modificată și ampli-

ficată cu un motiv), cu aportul ritmic al tamburinei piccolo, și melodic al unei figurații în registrul acut la flaut căreia i se adaugă spre final intervențiile succesive ale celorlalte instrumente de suflat de lemn. A doua (m. 178—196), cu un puls uniform la viole, mixează doar esența tematică (f_1/178—181 ; f_2/182—185 ; f_3/186—192 ; f_4/193—196), repartizată fiind cuplurilor vioară II-fagot și violoncel-fagot, dublate și de figurațiile viorii soliste. Cea de-a treia (m. 197—207), sinteză a modelului și a secvențelor precedente, învesmîntează tema într-un dialog tutti-solist (f_1/197—199 ; f_2=f_1/200—202 + 203 ; f_3/204—207).

Semnalată prin reinstaurarea pătrimii ca unitate etalon de timp, D_3 (m. 208—229) transfigurează în „f" elemente din Ts_1. Îi evocă ideea melodică extinzînd prin repetare ultimul motiv (f_1/208—212) și, încredințînd-o violinei, o face să coexiste cu figurația în ritm complementar a partidelor flaut-vioară I și clarinet-violă — peste țesătura armonică a cornului și fagotului. Comentează (m. 213—228) contrapunctul oboiului la cea de-a doua expunere (vezi m. 13—29) — inițiativa aparținînd, prin analogie, tot violinei secondate de oboi —, în suprapunere cu c3 adusă în diverse ipostaze mai întîi la clarinet, apoi și la alte instrumente ale orchestrei (f_1/213—216 ; f_2/217—220 ; f_3/221—224 ; f_4/225—229 — ultimele două fraze susținute de o pedală pe si bemol).

D_4 (m. 229—240) transformă, armonic, pedala pe si bemol în pedală de dominantă, iar structural reunește două subzone : o frază (m. 229-232) a cărei atmosferă calmă, degajată de cantilena în „p" a clarinetului, contrastează cu expresia „tăioasă" a acordurilor în „sff" de la coarde, alămuri, fagoți și timpani ; și o pereche de fraze (f_1/233—236 ; f_2/237—240) ce păstrează în sonorități discret-camerale, defășurarea omogenă, imperturbabilă a clarinetului, și-i alătură o temă derivată din T_2 (vezi m. 86—87 cu Auftakt-ul respectiv) cîntată de violină în tonuri de Mi bemol, apoi — prin secvențare — de Mi, pe deasupra lor presărîndu-se ulterior (f_4) ornamentația flautului piccolo.

Întoarcerea la tonalitatea inițială, sol, anunță pătrunderea pe teritoriul REPRIZEI (m. 241—341).

Prima sa structură (m. 241—258) o inaugurează în „f" și „ff" dialogul între crîmpeie ale ideii melodice D_2, dialog întreținut de vioara solo — însoțită de ritmul ostinato al tamburinei piccolo și de o formulă expusă de flaut în fraza de dinainte — cu partida viorilor I și II divizate, pe suportul armonic al alămurilor (f_1/241—246 ; f_2/246-251). Dezvoltate de viorile I și II, componentele acestei teme se organizează într-o frază (f_3/252—255) pe care o reia modificat protagonistul la interval de 2+ ↑ (f_4/256—258) și o suprapune celulei 2 intonate alternativ de violoncel și violă (vezi înrudirea și cu m. 115—124).

Fluxul muzical intră în acest moment într-o secțiune de tranziție, puntea (m. 259—277). În P_1 (m. 259—265) dantelăria cromatizată a viorilor I și II în octave, șerpuiește printre blocurile armonice predominant ritmate ale restului orchestrei răsfirate, pe verticală, pe întreg spațiul sonor. P_2 (m. 266—271) inversează ca sens și segmentează ghirlanda cromatică a frazei anterioare adusă la flaut și clarinet, și cucerește un tot mai vast teritoriu concomitent și cu sporirea, în trepte, a intensității (mf/2 m. ; f/2 m. ; ff/2 m.). Prelungire a zonei precedente, P_3 (m. 272—277) impregnează pînza sonoră cu încă două elemente : c2 la trombon și tubă, și pedala din bas pe sunetul „re" la contrabas și timpan.

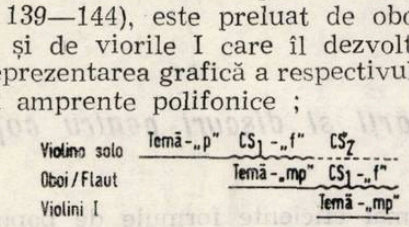
Ts_2 (m. 278—293) reapare configurată la început în prim plan (m. 278—282), prin comentariul înfiripat între vioara solistă și cornul cu viola la unison, concomitent cu dialogul între c6 directă și c6 invrsată de la trombon și fagot, înălțată pe pilonii armonici repartizați violoncelului și contrabasului dublați de figurația viorilor II divizate. Se mențin după aceea în plan secund (m. 283—286 și m. 287—293), disputată de vioara I și cornul englez și de violă și corn, centrul de interes mutîndu-se aici pe pasajul de virtuozitate cu contur descendent al viorii soliste, pasaj care prin prelucrare ajunge să figureze, în formule de triolet, o pedală pe sol.

Creșterea vertiginos susținută de timpani (ppp < fff) introduce o scurtă cadență solistică (m. 294—295).

Repriza conține, de asemenea, și elemente din Ts_3 (m. 296—318). În fraza de debut (m. 296—300) c1 revine alamei — profilată pe țesătura orchestrei —, iar celelalte două motive le intonează, solo, vioara concertantă (o singură intervenție a tutti-ului punctînd finalul celui dintîi). Repetarea variată, amplificată a temei (m. 301—318) adaugă în ultima sa fază (m. 315—318/molto allegro) un contrapunct sincopat la trompetă. O a doua reluare aduce doar c1, la alamă (ca sugerare a mv.a al temei motto, însoțit și de mv. b), și continuă cu mv.1 la vioara solistă, motiv dezvoltat ulterior de ansamblul orchestral în tempo allegro moderato și în ritm cadențat (m. 139—341).

Forma sonată se prelungește cu o CODA (m. 342—401) segmentată în trei zone diferite ca dimensiuni. Cea mai amplă, C_1 (m. 342—388) propune un dialog orchestră-solist (m. 342—355) în care ansamblul, în mișcare allegro moderato și în pasaje de crescendo-uri rapide dublate și de acumulări în plan cantitativ, prezintă recurența celulei 6 pe structura ritmică a celulei 5 ; prin contrast violina reconstituie, în mișcare molto più lento, sonoritățile camerale în „p" ale motivului purtat tot de ea în fraza conclusivă a expoziției — T_4 (vezi m. 135). Ordonează apoi spațiul sonor (m. 356—376) individualizînd planurile și prin intensități : —

în „p", motivul precedent al violinei, devenit temă (f_1/356—359 ; vezi și asemănarea cu cantilena violinei de la începutul dezvoltării — D_1/m. 139—144), este preluat de oboi (f_2/360—363) și de viorile I care îl dezvoltă (f_3/364 376), reprezentarea grafică a respectivului traseu vădind amprente polifonice ;



Ex. 12

— în „ppp" un canon la octavă țesut pe o variantă a celulei 11 de viorile II divizate și dublate de clarineți ; — în „mf" alt contur melodic, derivat din c2 și c3, depănat de cornul și viola cărora li se alătură cu fiecare intonare a temei din planul „p", fagotul, apoi violoncelul ; — întreg edificiul fiind susținut de pedala pe „fa diez" a contrabasului însoțit de timpan. În sinteza făcută acestui material sonor (m. 377—388), motivul în „p" (amintind de mv. 2 al Ts_3) trece în registrul grav al orchestrei — intonat în canon de contrabas și violoncel — și reapare la vioara I suprapus canonului pe varianta celulei 11 de la viorile II divizate și însoțite de clarinet ; vioara solistă introduce în discurs c11, o variază și-i alătură fragmente din formula sincopată a CS_2.

Marcată de schimbarea centrului de gravitație pe „re" / pedală de dominantă / la coarde, C_2 (m. 384—393) acordă protagonistului repetarea ostinato și modificată a celulei 10, în timp ce din masa sonoră desprindem — între altele — c3 (vioara I divizată *à 3*/m. 384 etc.), c5 (vioara II și oboi/m. 385 etc.) și c5 inversată și augmentată (vioara I și corn englez/m. 385 etc.).

C_3 (m. 394—401) instaurează tonalitatea omonimă celei de bază și scoate în refief cl (corn și violă), c3 (viori I și II), c10 variată (vioara solo), pentru a se stinge în sonorități camerale, „ppp", cu o proiecție pe fundamentală a cvintei mărite „fa-do diez".

★

Din aceste adnotări pe marginea partiturii lui Andrei Tănăsescu, extragem și cîteva remarci concluzive.

— Deși izvorăște din interpretarea variată, fin nuanțată a unui același sistem intonațional intens cromatizat, *Concertul pentru vioară și orchestră* etalează o abundență de teme (9 idei melodice expuse în prim plan, împreună cu numeroase trasee muzicale secundare) de cele mai diverse expresii, de la cea meditativă, de coral (Tm), la cea de marș cadențat (D_2), de la cea a cantilenei unduioase (T_1), la cea a virtuozității energice, tensionate (Ts_3).

— Investită cu inițiativă, ritmica participă nu numai la conturarea imaginii de ansamblu a diferitelor momente, ci se desprinde dezinvoltă spre a conferi temelor un plus de personalitate (vezi tamb. picc. în D_2).

— Edificiul sonor înălțat pe baze tonale (tonalitatea înțeleasă, desigur, în accepțiunea lărgită a sensului său), recurge la multiple forme de scriitură armonică, de la pedalele pe spații largi (Ts_3, T_1, T_2), pînă la blocurile armonice pregnant ritmate (f_3 și f_4 din D_3 și prima zonă din D_4, P_1 din repriză).

— Totodată substanța muzicală își extrage vitalitatea și din rafinamentele scriiturii polifonice — fugato (expunerea temei motto), imitații (Ts_3), canon (C_1), suprapuneri de voci (2, în f_2 din Ts_1 ; 3, în C_1) etc. — gustate cu savoare de autor.

— Paleta coloristică a aparatului orchestral compus din 2 fl. (+ fl. picc.), 2 ob. (+ E.H.), 2 cl., 2 fg., 4 Hr., 2 Tr., 3 Trb., 1 Tuba, timpan, percuție și cvintetul coardelor, contribuie la individualizarea ideilor muzicale, le surprinde elementele caracteristice, accentîndu-le, reliefîndu-le. Intenția compozitorului în acest sens o deducem și privind instrumentalizarea temelor : vioara solo (Ts_1, Ts_3, T_1), vioara I (T_3), orchestra de coarde (Tm), fagot (D_2), corn (T_2), dialog solist-orchestră sau solist-instrumente din orchestră (Ts_2, T_4). Atrage atenția aici și preocuparea muzicianului de a obține dozajul optim al sonorităților, în care scop însoțește diversele planuri cu precizarea distinctă a intensității repartizate (vezi m. 91, m. 147, m. 208, m. 287 etc.)

— Andrei Tănăsescu interpretează liber traseul formei de sonată și stabilește ordinea succesiunii materialului tematic, zonele sale expozitive și dezvoltătoare, zonele sonorităților masive și ale celor transparente, momentele de solo și de tutti, în funcție de echilibrul de ansamblu al construcției.

— Am avea de făcut și o remarcă specială în privința modalității, supralicitată după opinia noastră, de prezentare a materialului tematic conform tiparului model-secvență, tipar utilizat în 7 dintre cele 9 idei tematice (Ts_1, Ts_2, Ts_3, T_1, T_4, D_3) ; o eșalonare mai diversificată de structuri ar susține, poate mai eficient, suflul avîntat, generos, al muzicii.

— Ecoul, în plan estetic, al intensei cromatizări, ecoul abundenței tematice și al încărcăturii tensionate a discursului sonor, situează prezenta partitură în spațiul neoromantismului, mai exact al unei întoarceri, din perspectiva contemporaneității, la atitudinea romantică. Expresie a personalității clocotitoare a autorului, muzica scrisă de Andrei Tănăsescu, dincolo de orice analiză a procedeelor tehnice, valorează prin conținutul acela de miez numit inspirație, prin care sunetele se îngemănează și prind sensuri respirînd viață.

P.S. Scris în anul 1986, *Concertul* a fost prezentat în primă audiție de violonistul Ion Georgescu și orchestra Filarmonicii din Sibiu dirijată de Petre Sbîrcea și în aceeași versiune interpretativă se află înregistrat în fonoteca Radioteleviziunii.

Teatrul muzical pentru copii

Opera, opereta, baletul — scena în general — i-a atras pe mulți compozitori care au creat partituri minunate aducînd în fața celor mici, personaje de poveste „în carne și oase" care vorbesc, dansează, cîntă. Și, de fiecare dată, copiii trăiesc și cîntă împreună cu artiștii de pe scenă. Subiecte preferate — cele din basmele și poveștile literaturii universale și, nu mai puțin, poveștile lui Ion Creangă sau eroii, vitejii din basmele și baladele noastre populare. Pe Cenușăreasa au adus-o pe scenă — la distanță de aproape cinci decenii Mihail Andricu — în feeria sa în două acte datată 1929 — și Dumitru Capoianu în spectacolul ce poate fi astăzi urmărit pe multe scene de teatre muzicale din țară. Scufița Roșie a cîntat melodii ieșite de sub pana lui Aurel Giroveanu și a dansat pe muzica lui Liviu Comes. *Punguța cu doi bani,* povestirea lui Creangă, i-a inspirat pe Teodor Bratu și pe Nelu Ionescu. Cornel Trăilescu este autorul atît de iubitei opere pentru copii *Motanul încălțat* ca și al baletului *Albă ca zăpada.* Alfred Mendelsohn a imaginat un balet după povestea *Harap Alb* iar Nicolae Brînzeu o operă-feerie *Zîna Zorilor* după basmul lui Ioan Slavici. Nu-i putem omite pe Alexandru Zirra cu opera sa *Capra cu trei iezi* sau pe Max Eisikovits cu *Povestea țapului.* Sau pe Sabin Drăgoi cu opera sa pentru copii *Păcală* și pe Gheorghe Dumitrescu, cel care s-a inspirat, la rîndu-i, din povestirile lui Creangă și a dat la iveală partitura operei în trei acte *Ivan Turbincă.* Să reamintim numele lui Laurențiu Profeta pe care îl legăm de baletul său *Prinț și cerșetor* și de prima operă românească destinată a fi interpretată în principal numai de copii, minunata *Poveste a micului Pan.* Și să întregim oarecum imaginea asupra repertoriului de teatru-operă-operetă pentru copii cu *Pinocchio* de Corneliu Cezar, cu *Povestea soldățelului de plumb* de Dumitru Capoianu, cu opera pentru copii *Cartea cu Apolodor* de Ștefan Niculescu, la care adăugăm *Inimă de copil* de C. P. Basacopol, *Stejarul din Borzești* și *Cosette* de Teodor Bratu, cele două partituri pe care poveștile lui H. Ch. Andersen le-au inspirat compozitoarei Liana Alexandra — *Crăiasa zăpezii* și *Mica sirenă,* povestea „dansată, cîntată și vorbită", *Băiatul și paiele fermecate* de Mihai Vîrtosu.

Cărți și discuri pentru copii

Cele mai eficiente formule de popularizare ale creației muzicale destinate celor mici sînt, desigur, cartea și discul. Astfel, cîntecul, muzica, pot fi permanent la îndemîna tuturor. În ultimul timp, atît Editura Muzicală cît și Casa de discuri ELECTRECORD au acordat o atenție deosebită tipăriturilor respectiv, înregistrărilor pentru copii. Au reapărut în magazine cărți de cîntece scrise cu mulți ani în urmă, reeditate datorită calității, valorii lor deosebite. Ne referim la minunata *Carte de cîntece pentru copii* de George Breazul și Nicolae Saxu, sau de cărticica intitulată sugestiv *Primăvara* de Liviu Comes. Subliniem ca un merit aparte, ținuta grafică a acestor cărți. Alexandru Pașcanu a reușit să realizeze o carte însoțită de un disc, ambele purtînd titlul *Celor mai frumoase glasuri* din nou într-o excelentă formulă grafică. Să mai adăugăm și colecția de cîntece pentru cei mai mici dintre cei mici intitulată *Bună dimineața grădiniță* de D. D. Stancu precum și cartea de învățat cîntecul, notele și cîntarea, *Clopoțelul cel isteț* compusă și desenată de Felicia Donceanu.

Cît despre discuri... acestea nu pot decît să confirme, prin numărul, calitatea muzicală și succesul lor seriozitatea preocupărilor compozitorilor noștri de a îmbrăca vîrsta copilăriei în sonorități cît mai vesele și mai frumoase. Cîteva exemple : D. D. Stancu *Povestea unui ciobănaș,* cîntece pentru copii, Nelu Ionescu — *Pui de meșteri mari,* tot cîntece pentru copii. Menționăm *Povestea micului Pan* de Laurențiu Profeta (două discuri) — text de Eugen Rotaru și numeroasele muzicaluri sau povestioare cu cîntece de genul *Gagaga și alți cîțiva* text Ștefan Tita, muzica, Timuș Alexandrescu, *Cocoșelul cel neascultător,* comedie cu cîntece pentru copii de toate vîrstele — textul Ion Lucian, muzica de Niculiță Teodoru și Timuș Alexandrescu, *Mary Poppins,* dramatizare de Silvia Kerim, muzica Timuș Alexandrescu, *Prințesa Turandot,* adaptare de Alecu Popovici, muzica de Edmond Deda, *Familia Chiț-Chiț,* textul Ion Pas, muzica de Elly Roman, *Alice în țara minunilor,* dramatizare de Felicia Mărgineanu, muzica de Aurel Giroveanu și... ar mai fi de gravat pe disc muzicalul *Micuța Dorothy,* dramatizare de Silvia Kerim, muzica Marius Țeicu — și asta chiar dacă există un disc cu *Vrăjitorul din Oz* regia muzicală de T. Alexandrescu — și încă o *Marry Poppins* tot pe muzica lui Marius Țeicu. Iată deci că și compozitorii de muzică ușoară

se apropie cu curaj de spectacolele pentru copii, mai mult, ei realizează deosebit de frumoase discuri cum ar fi *Prieteni mici, prieteni mari* sau *Jucării... jocuri de copii* (cu excepționala colaborare a actorului Mihai Mălăimare) de Gelu Solmonescu, *Lumea copiilor* de Aurel Giroveanu... și încă multe, multe altele... Nu putem încheia fără a spune doar două cuvinte despre muzica de film, despre filmul muzical pentru copii — au apărut și aici discuri de mare succes cu șlagăre lansate de aceste pelicule ! — cum ar fi *Fram, ursul polar*, muzica Temistocle Popa sau *Maria Mirabela* muzica de Eugen Doga.

PORTRETE DE INTERPREȚI

Lavinia Tomulescu Coman

„Găsesc temeiul lucrului meu de fiecare zi și de întreaga viață în slujirea muzicii românești, după modelul celor ce m-au îndrumat, dîndu-mi, odată cu meșteșugul de a cînta, iubirea fierbinte pentru tot ce s-a creat frumos și durabil în patria Mioriței. Îmi înțeleg menirea de a mă strădui fără odihnă spre punerea în lumină a minunatului tezaur de artă românească, de a transmite flacăra aceasta mai departe, generațiilor ce vin. Modestele roade obținute le aduc ofrandă culturii noastre și mă simt fericită de a fi suflet din sufletul ei." (Lavinia COMAN).

Un portret Lavinia Tomulescu Coman, trebuie, obligatoriu, structurat, în cîteva capitole distincte care să cuprindă, fiecare, reperele principale ale unei activități intense și diverse. Preocupările Laviniei Tomulescu Coman, vizează, în egală măsură și cu aceeași pasiune și dăruire, pedagogia, munca de organizator al activității metodologice, ipostaza concertistică — pian, voce —, cercetarea muzicologică...

Lavinia Tomulescu Coman începe studiul pianului la vîrsta de opt ani, în orașul natal Focșani. În 1957, elevă în ultima clasă de liceu, tînăra pianistă vine la București unde se va număra printre elevii reputatei profesoare Maria Șova. În perioada 1959—1964 pregătirea sa de specialitate se va împlini pe băncile Conservatorului bucureștean sub atenta îndrumare a nu mai puțin celebrei Silvia Șerbescu. Datorită calităților deosebite de care dăduse dovadă în anii de studiu, imediat după absolvirea Conservatorului, Lavinia Tomulescu Coman este reținută în această instituție de mare prestigiu ca asistentă la clasa de lied (acompaniament) a maestrului Nicolae Secăreanu. Aici pianistei nu-i va scăpa nici una dintre prețioasele indicații ale marelui cîntăreț alături de care va pătrunde în tainele interpretării vocale parcurgînd un vast repertoriu. Toate aceste cunoștințe acumulate și tezaurizate cu grijă îi vor folosi mai tîrziu Laviniei Tomulescu Coman în propriile încercări — ce se vor solda cu reale reușite — în ipostaza de cîntăreț. Din anul 1970 Lavinia Tomulescu Coman își va desfășura activitatea ca asistentă la specialitatea de pian complementar, numărîndu-se și astăzi, printre componenții corpului didactic al Conservatorului CIPRIAN PORUMBESCU din București.

În perioada 1981—1987, în paralel cu activitatea universitară, Lavinia Tomulescu Coman, este și director al Liceului de Artă din București. În aceste condiții, desigur, pe prim plan, în preocupările sale muzicale, trec activitățile pedagogice și metodologice. Numele său începe să fie cunoscut și prin reușitele elevelor sale. Să amintim doar două nume : Luiza Borac, astăzi studentă în anul III la conservatorul bucureștean, laureată a trei ediții ale Concursului pe meserii (Licee de artă) ca și a două concursuri internaționale Senigallia / Italia 1983 și Barcelona / Spania, 1980 — la care adăugăm desele apariții în public în recitaluri elogios comentate de presa de specialitate, și studenta în anul I, Carmen Bulat, la rîndu-i un nume și el impus atenției celor ce urmăresc consecvent devenirea talentelor școlii pianistice românești. De asemenea, în dificila funcție de conducător al unei instituții de dimensiunea și prestigiul Liceului de Artă din București, Lavinia Tomulescu Coman a dat dovadă de reale calități organizatorice, pretențiile, exigențele sale față de elevi și profesori permițînd realizarea unor adevărate performanțe în ceea ce privește rezultatele de specialitate — peste 1000 de premii naționale și 250 internaționale.

Datorită principiilor și calităților sale, inepuizabilei forțe de muncă și promptitudinii de care a dat dovadă la toate solicitările, Lavinia Tomulescu Coman a desfășurat, timp de șase ani, o intensă activitate de îndrumare a activității metodice desfășurate de către profesorii de pian din București, fiind, în același timp, și inspector metodist de specialitate, pe capitală. De asemenea, consemnăm prezența sa în juriu la nouă ediții (1973—1981) ale Concursului de interpretare instrumentală CIPRIAN PORUMBESCU de la Suceava, ca și cuvîntul ce l-a avut și îl are încă de spus la concursurile de selecție ale Consiliului Culturii și Educației Socialiste pentru participarea tinerilor muzicieni români la competiții internaționale.

Înainte de a aborda vasta sa activitate de interpret, trebuie să mai legăm numele Laviniei Tomulescu Coman și de o constantă preocupare de cercetător care semnează materiale de specailitate — muzică, în general, pedagogia pianului, în special — în reviste ca *Muzica* și *Contemporanul*, în volume de tipul *Cercetări de muzicologie*. Prezentă la sesiuni științifice organizate de cele trei conservatoare din țară, Lavinia Tomulescu Coman a avut, de fiecare dată, ceva de spus, de comunicat, rezultat al practicii, observației și cercetărilor sale. Activitatea sa mai cuprinde și colaborări cu Editura Muzicală din București unde alcătuiește și prezintă colecții de piese cu destinație diversă *(Piese pentru pian de compozitori români contemporani* — alcătuită în colaborare cu Nicolae Coman, 1979, etc.).

„Există la ora aceasta două categorii diferențiate de pianiști — afirma Anton Dogaru într-o emisiune, Tribuna muzicală radio, la 7 aprilie 1980. — Sînt mai întîi, cei care își însușesc marele repertoriu, dictat de marele public, în cele mai mici amănunte, transformînd podiumul de concert în arenă de competiție, și apoi, ceilalți, care nu fac concesii, nu iau parte la această întrecere ci, pur și simplu, servesc muzica, inclusiv cea scrisă cît mai recent, adică duc o lăudabilă muncă de descoperire, chiar de reinterpretare a faptelor cunoscute sau mai puțin cunoscute. Programele pe care le-a susținut la Conservator, în ultimii ani Lavinia Tomulescu Coman sînt în sprijinul afirmării că această muziciană realizează un pionierat interpretativ, cu știință și gust, aducînd la cunoștința pnblicului interesat, partituri inedite. În același context mai sînt evidențiate forța și eleganța interpretei, virtuozitatea, atribute pe care le pune permanent în slujba muzicii, a conturării inteligente și convingătoare a stilurilor, a faptelor cuprinse în muzica nouă pe care o servește cu consecvență și gust."

Lavinia Tomulescu Coman își începe activitatea concertistică în anul 1964, cînd, încă studentă, acompaniată de orchestra Conservatorului, interpretează *Concertul nr. 1 în re bemol major pentru pian și orchestră* de Prokofiev. Repertoriul său se va îmbogăți în timp, cu cîteva lucrări concertante — *Concertul în Re major de Haydn, Concertul în Re major KV 537 de Mozart, Concertele nr. 1 (Do major) și 2 (Si bemol major) de Beethoven, Concertul nr. 1 în Mi bemol major de Liszt, Concertul nr. 2 în sol minor de Saint-Säens, Concertul pentru pian și orchestră de Liviu Glodeanu și Concertul pentru pian de Nicolae Coman* la care se adaugă un vast repertoriu de recital în care se vor include peste 150 de prime audiții românești de lucrări din creația românească și universală (pian solo sau lieduri) semnate de Serafim Antropov, Mansi Barberis, Bela Bartok *(20 de colinde românești pentru pian)*, Carmen Petra Basacopol, Nicolae Brînduș, John Cage *(Music of changes)*, Nicolae Coman, Dan Constantinescu, Alexandru Cosmovici, Luigi Dallapiccola *(Quaderno musicale di Annalibera)* Vasile Donose, Theodor Drăgulescu, Remus Georgescu, Adrian Iorgulescu, Sorin Lerescu, Irina Odăgescu, Cristian Petrescu, Doru Popovici, Erik Satie *(Trei gnossienne pentru pian)*, Arnold Schönberg *(Cinci piese op. 23)*, Anatol Vieru, Dan Voiculescu, Lucian Vlădescu, Zoltan Aladar... Lavinia Tomulescu Coman a fost și este permanent preocupată de alcătuirea unor programe de recital cît mai variate, cît mai interesante. Cel pe care îl comenta Anton Dogaru avusese înscrise pe afiș lucrări de Zoltan Kodaly, Anton Webern, John Cage, Arthur Malawski, Nicolae Coman ș.a. Nicolae Brînduș consemnase, la rîndu-i sub titlul *Un recital de clasă* o altă apariție a pianistei Lavinia Tomulescu Coman cu un program la fel de interesant (*Muzica* nr. 4, aprilie 1979) : „Lavinia Tomulescu Coman ne-a obișnuit în ultimii ani cu ineditul în creația nouă pentru pian — românească și universală — în recitaluri vocale și instrumentale, solistă pe podiumul de concert din țară și din capitală... O prodigioasă activitate pe tărînmul artei muzicale românești definește o personalitate complexă, o voință de fier și o capacitate neobișnuită de muncă. Credem că recitalul susținut la Sala Mică luni, 26 februarie, reprezintă în evoluția pianistei un moment de vîrf. Aceasta, și sub aspectul selecției lucrărilor și autorilor prezentați. (E. Satie, B. Bartok, A. Schönberg, L. Dallapiccola, T. Ciortea, Ch. Yves) cît și a nivelului interpretativ la care s-a situat întregul program...()... fiecare piesă și-a petrecut timpul sub o mînă sigură, conduse fiind toate de aceeași inteligență muzicală de rară subtilitate ce o caracterizează pe Lavinia Tomulescu Coman."

Un ultim aspect ce întregește portretul muzicianului complex al Laviniei Tomulescu Coman este acela de interpret vocal. Din plăcere și pasiune și, după însăși mărturisirea sa, din nevoia de a-și exterioriza stările lăuntrice și sub o altă formă decît prin intermediul clapelor, Lavinia Tomulescu Coman cîntă. Vocea sa, de o frumoasă impostație naturală, a dat viață multor pagini aparținînd celor mai diverse genuri — de la Chanson-ul francez și lied-ul german la cîntecul românesc de ieri și

de azi, incluzînd în preocupările sale și muzica ușoară și experimentul de jazz. Repertoriul pe care l-a abordat poartă semnăturile unor creatori ca Mihail Jora, Paul Constantinescu, Myriam Marbe, Nicolae Coman, Tiberiu Brediceanu, Laurențiu Profeta, Ramon Tavernier.

Într-adevăr, în tot ceea ce face, pe tărîm muzical, Lavinia Tomulescu Coman pune pasiune și dăruire. Ritmul intens de muncă ce se menține de atîția ani, rezultatele acestei munci, confirmă pe deplin observația noastră. Fie că este în prim-plan solistă în fața unei orchestre sau singură pe podiumul de recital, fie că acompaniază un cîntăreț sau un instrumentist, Lavinia Tomulescu Coman își impune discret, puternica personalitate. În articolul intitulat *Un oaspete din Venezuela,* muzicologul Luminița Vartolomei remarcă tocmai această trăsătură specifică a interpretei (*Contemporanul,* 2 octombrie, 1987). Iată cuvintele sale atunci cînd comentează un recital de lieduri și arii din opere ce a avut loc la Opera Română din București (Bononcini, Paisiello, Alessandro Scarlatti, Mozart, Verdi, Schumann, Ravel) în care cîntărețul Pedro Liendo a fost acompaniat de pianista Lavinia Tomulescu Coman : „Nu ca o simplă formalitate așa cum se întîmplă de foarte multe ori în asemenea situații — voi încheia însemnările de față cu cîteva considerații privind aportul pianistei Lavinia Tomulescu Coman la reușita recitalului, căci dincolo de precizia și maleabilitatea execuției sale, de frumusețea și adecvarea tușeului său, de asigurarea constantă a unui perfect echilibru sonor între instrument și voce (care i se datorează integral) ceea ce m-a impresionat cu totul deosebit a fost permanenta comunicare expresivă între cei doi parteneri — fenomen rar întîlnit chiar și în cazul unor muzicieni ce concertează împreună în mod sistematic și deci cu atît mai demn de a fi semnalat elogios atunci cînd asocierea acestora este pur incidentală !"

Lavinia Tomulescu Coman s-a impus atenției publicului și specialiștilor și prin cîteva realizări discografice : cei *Șapte psalmi pe versuri de Tudor Arghezi* de Nicolae Brînduș unde susține partea de pian alături de basul Pompei Hărășteanu (ST-ECE 01924/1977), ciclul de lieduri pentru soprană și pian *Metamorfozele cerului* de Nicolae Coman unde evoluează alături de soprana Virginia Manu (ST-ECE 01646/ 1977) pentru ca, nu de mult, un disc de interpret Lavinia Tomulescu Coman să ofere melomanilor, în ciclul *Antologia muzicii românești pentru pian* lucrări de Iacob Mureșianu, Mihai Burada, Dinu Lipatti, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Nicolae Brînduș, Nicolae Coman. (ST-ECE 03100/1987).

Cristina SÂRBU

Niculina Mirea

Se întîmplă foarte rar ca unui cîntăreț de operă să nu-i lipsească nici una dintre principalele calități ce doar întrunite dau imaginea adevăratului artist liric : voce frumoasă, tehnică vocală perfectă, muzicalitate, talent actoricesc, prezență scenică agreabilă, inteligență, memorie muzicală, cultură, tenacitate în muncă, stăpînire de sine, pasiune pentru artă. Unul din aceste rare și fericite cazuri îl constituie soprana Niculina Mirea.

Posesoare a une voci lirico-lejere cu timbru catifelat și plin, o voce lipsită cu desăvîrșire de stridențe, maleabilă și omogenă în toate registrele, Niculina Mirea a studiat în cadrul Conservatorului „George Dima" din Cluj-Napoca, perfecționîndu-se în arta cîntului cu Stella Șimonetti. Toți cei ce au avut plăcerea de a o asculta au putut admira agilitatea coloraturii — al cărei arsenal de ornamente este utilizat cu maximă dezinvoltură — superbele filaje și pianissimele la limita audibilului parcă, dar totuși consistente, timbrate, strălucitoare, fraza-

rea denotînd nu numai muzicalitate ci și o respirație amplă pe a cărei tehnică se bazează de altfel excelenta emisie vocală a cîntăreței, dicția clară, grija pentru stil.

Cei ce au urmărit-o în evoluții scenice pot completa acest portret adăugîndu-i virtuțile actoricești cu largi disponibilități interpretative atît spre comedie cît și spre dramă.

Am cunoscut-o personal și am văzut-o pentru prima oară pe scenă cu peste 12 ani în urmă, la „Festivalul de operă, operetă și balet" — de la Stara Zagora (R. P. Bulgaria). Spuneam atunci — într-o emisiune radio — „Dacă aș face o cronică în recorduri a festivalului de la Stara Zagora, aș putea spune că cea mai aplaudată interpretă a fost soprana Niculina Mirea. În afara adevăratului triumf repurtat în concertul de închidere ea a obținut succese remarcabile interpretînd rolul titular din opera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, lucrare cu care colectivul clujean a susținut două spectacole."

Tot cu acel prilej, președintele festivalului, compozitorul Marin Goleminov îmi mărturisea într-un interviu : „Știu că școala română este foarte bună. Am avut ocazia să aud la Cluj (...) o „Traviata" epatantă cu superba cîntăreață Niculina Mirea."

În acea iarnă a lui 1976 Niculina Mirea era pentru a doua oră în Bulgaria, (avea să revină în anul următor) fusese deja în Polonia, R. D. Germană, Finlanda, în Cehoslovacia și Iugoslavia de cîteva ori, fusese-n multe rînduri și avea să mai fie invitată în U.R.S.S., Italia, și Irlanda (la Dublin, unde a cîntat de altfel stagiune de stagiune din 1966 pînă-n 1975, urmînd să revină în 1979). Dspre acea ultimă apariție la Dublin — în *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach critica de specialitate spunea : „Niculina Mirea Curta care a jucat rolul Olympia a făcut o execelentă păpușă, ca apariție, gestică și voce." sau : „...a fost o minunată păpușă, jucată subtil și cîntată clar, cu o coloratură vocală degajată și fermecătoare..."

Anterior, ziarele irlandeze o comparaseră cu Mirella Freni și Maria Callas în Elvira din *Puritanii* de Bellini, îi elogiaseră calitățile interpretative în Philina din *Mignon* de Ambroise Thomas, Sophie din *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss, Nanetta din *Falstaff* de Verdi. Despre evoluția ei în Rosina din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini se consemna : „a fost o apariție fermecătoare, cu un splendid simț al stilului, cu o voce clară, sensibilă și o rară abilitate în coloratură, executată nu numai cu ușurință dar și cu sens."

Am avut bucuria să o revăd pe scena Operei Române din Cluj-Napoca de cîteva ori, în roluri extrem de dificile și foarte diferite ca stil. Îmi amintesc un *Lakmé*. Avea 47 de ani, o siluetă de adolescentă, acel farmec exotic îmbinat cu rafinament tipic francez cerute de personajul lui Delibes și niște contra fa-uri uluitoare în aria clopoțeilor.

Cîtă căldură apoi, ce minunate fraze în mezza voce, ce pianissime, cîteva zile mai tîrziu în Gilda din Rigoletto de Verdi, alături de Emil Gherman și Nicolae Herlea !

Anii au trecut, am revăzut-o într-un festival Mozart în Constanze din *Răpirea din Serai ;* rol de coloratură ca și Lakmé, dar coloratură dramatică, mozartiană, executată cu aceeași impecabilă siguranță.

Secretul tinereții acestei voci ? Nu numai o bună tehnică de cînt întreținută prin studiu permanent ci și alegerea cu grijă și maximă obiectivitate a repertoriului adecvat vocii, necedînd nici unei tentații. Un repertoriu, cu toate acestea foarte bogat și variat : peste 30 de roluri de operă și operetă (să mai enumerăm în afara celor menționate Cherubino, Blonda, Regina nopții, Suzana, Zerlina — roluri mozartiene — Adina din *Elixirul dragostei* și Norina din *Don Pasquale* de Donizetti, Leila din *Pescuitorii de perle* de Bizet, Carolina din *Căsătoria secretă* de Cimarosa, rolul titular din *Martha* de Flotow, Lauretta din *Gianni Schicchi* de Puccini, roluri în operete de Lehar, Gherase Dendrino, în opere de A. Zirra, H. Klee, M. Eisikovits) numeroase lucrări vocal-simfonice de Bach, Haydn, Haendel, Purcell, Scarlatti, Mozart, Beethoven, Brahms, Verdi, Fauré, Orff, V. Timaru, S. Sarchizov, lieduri de Schubert, Schumann, Brahms, Wolff, R. Strauss, Debussy, Rachmaninov, Glazunov, T. Brediceanu, S. Drăgoi, G. Enescu, D. Lipatti, T. Ciortea, Z. Vancea, S. Toduță, T. Jarda, V. Herman etc.

Am revăzut-o de curînd pe Niculina Mirea, tot pe scena Operei Române din Cluj-Napoca, în *Traviata* de Verdi. Am recunoscut-o pe interpreta elogiată cu ani în urmă în presa italiană : „Soprana Niculina Mirea s-a menținut de la început pînă la sfîrșit la un nivel de cînt perfect. Într-adevăr a interpretat-o pe Violeta Valery cu voce agilă, frumoasă, nuanțată și extinsă (magnifice îi sînt supraacutele), de asemenea cu sensibilitate emoționantă..."

sau : „...celebrul tenor Alfredo Kraus și Niculina Mirea ne-au oferit o demonstrație memorabilă de bel canto, de gust și de stil..."

sau : „Dintre toți s-a evidențiat prin precizie și sensibilitate Violeta Valery, personificată de Niculina Mirea a cărei interpretare dată faimoaselor arii din operă (...) a provocat în public ropote de aplauze cu cereri de bis."

În spectacolul din 9 iunie a.c. Niculina Mirea își lua rămas bun de la scenă după 30 de ani de carieră. Era Violeta Valery, alături de tînărul tenor Toma Daroczy (Alfredo), tînărul bariton — abia întors de la Scala — Alexandru Agache (Germont), iar la pupitru se afla un excelent dirijor de operă, Petre Sbîrcea.

Ultima *Traviată* a Niculinei Mirea va rămîne în memoria celor prezenți (sala Operei devenise neîncăpătoare) prin sonoritatea unui glas ce nu și-a pierdut nici agilitatea, nici strălucirea timbrală, îngemănîndu-se armonios cu cele două

voci tinere menționate, prin ținuta scenică impecabilă, prin silueta grațioasă a interpretei părînd a fi simbolul însuși al tinereții.

A fost un spectacol emoționant și pentru protagoniști și pentru public.

Aplauze nesfîrșite, zeci de coșuri, buchete și alte aranjamente florale invadau pur și simplu scena, dovezi de dragoste, de admirație din partea unui public care știe să-și prețuiască artiștii.

Într-una dintre pauze l-am auzit pe compozitorul Sigismund Toduță spunînd : „nu este un spectacol de sfîrșit al carierei, ci de apogeu", iar la sfîrșitul spectacolului directorul Operei Române clujene Emil Strugariu, felicitînd-o în scenă pe Niculina Mirea declara „refuz să cred că acesta este un spectacol de adio !"

Ce-și poate dori mai mult un artist decît să se retragă astfel din lumina reflectoarelor ?

Strecurîndu-mă cu greu printre flori în cabina Niculinei Mirea, i-am solicitat o fotografie și cîteva date suplimentare despre cariera sa, cu gîndul de a scrie acest articol. Le-am obținut însă ulterior de la soțul cîntăreței, violonistul Vasile Curta, deoarece dînsa m-a refuzat : „Sînt emoționată, mai emoționată chiar decît la debut. În rest, nu prea am ce spune, pentru că eu sînt o cîntăreață modestă nu una mai deosebită. Pentru dumneavoastră ar fi un efort de imaginație să creați o primadonă, iar pentru mine ar jenant știind că nu o merit. Pe deasupra, nu țin deloc la publicitate".

Nu căutați în magazine un disc al Niculinei Mirea ; nu-l veți găsi, nici n-a existat. Nici la televizor n-a prea apărut...

Am scris toate acestea apelînd nu la imaginație ci la date concrete, la cele auzite și văzute de mine însămi, fără cea mai mică intenție de „a crea o primadonă" ci cu aceea de a omagia o adevărată artistă, una dintre mîndriile școlii interpretative românești".

Ligia ARDELEAN

Concursul de cîntece muncitorești, patriotice și revoluționare — ediția a V-a —

Au intrat în tradiția vieții muzicale românești actuale acele manifestări ce aduc în prim-plan cîntul coral, cu puternicele sale valențe educative, alăturîndu-i genul de largă accesibilitate și rezonanță în rîndurile publicului de diferite vîrste — cel al muzicii ușoare. A V-a ediție a Concursului de cîntece muncitorești, patriotice și revoluționare, organizat în perioada 19—22 decembrie 1988 de Uniunea Generală a Sindicatelor din România, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea compozitorilor și muzicologilor și Radioteleviziunea Română a reunit formații vocale și soliști profesioniști și amatori în trei concerte — competiție, urmate de gala laureaților.

Dedicate creațiilor corale, primele două seri ale manifestării găzduite de Studioul din strada Nuferilor au programat treizeci de titluri, aparținînd unor autori din generații diferite, ilustrînd prin muzică și vers acea tematică vibrantă ce însuflețește cu preponderență partiturile acestor ani. În sonoritățile camerale ale corului „Ioan Cristu Danielescu" al Centrului de creație și cultură socialistă „Cîntarea României" al sindicatelor — Ploiești, în cele mai ample ale formației corale a Ansamblului artistic „Rapsodia Română" (evoluînd în acompaniamentul simfonic al orchestrei conduse de Nicolae Ghiță), în robustețea intonațiilor corului Întreprinderii „23 August" pregătit de Vasile Dogaru, ale corului Ministerului Transporturilor și Telecomunicațiilor îndrumat de Eugen Kreiss, și în nota de profesionalism bine cunoscută a corului Radioteleviziunii condus de Aurel Grigoraș (la pupitrul dirijoral al orchestrei simfonice aflîndu-se Ludovic Baci) au răsunat lucrări cu o tentă mai avîntată sau de mai largă respirație, ilustrînd — în general — tendința de a conferi marșului patriotic, muncitoresc un plus de melodicitate, o arcuire cît mai cantabilă, deopotrivă mobilizatoare și accesibilă. Asemenea atribute au caracterizat lucrările lui Vasile V. Vasilache *Să facem o Românie ca o floare* și *Cîntecul petrochimiștilor* (pe texte de Angel Grigoriu și, respectiv, Dem. Diaconescu) — distinse cu premiul I (pagini reafirmînd coordonate stilistice proprii autorului), ritmica mai dinamică a piesei *Ceaușescu — România* de Mircea Stan (și Alexandru Vîrfcudor) — premiul II, strofele mai energice ale piesei *Toți pentru pace, pace pentru toți* de Sergiu Sarchizov (și Mircea Block) — premiul III, ca și valurile melodice unduitoare ale celor două lucrări laureate cu premiul Uniunii compozitorilor și muzicologilor, semnate de Valentin Gruescu (pe versuri de Vasile Groza și, respectiv, Dana Carmen Filotti): *Izvor de bucurie* și *Meșter faur*. Împreună cu celelalte lucrări premiate, datorate lui Marin Constantin, Mircea Neagu, Claudiu Negulescu, Mircea Bădulescu, lui Ioan Dobrinescu, Daniela Mitu Cojocaru, Sorin Vînătoru, Mircea Trandafir, repertoriul coral s-a îmbogățit și cu alte pagini interesante, oferite în afara concursului de creatori aflați în juriul competiției, prezidat de prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor.

Seara de muzică ușoară a propus atenției o pleiadă de soliști ai genului, mulți pășind cu hotărîre pe calea afirmării interpretative, etalîndu-și valențele vocale în linii melodice ample, de o expresivitate sobră, sau în sonoritățile mai alerte ale unor refrene cu o mai accentuată notă de modernitate. În compania Orchestrei de muzică ușoară a Radioteleviziunii dirijate de Cornel Popescu și a grupului vocal „Choralis" condus de Voicu Enăchescu, glasurile Evei Kiss, Otiliei Rădulescu Ilenei Șipoteanu, ale lui George Enache, Florin Apostol, George Sava, Theodor Munteanu, Aurel Moga, ale membrilor grupului „Stil" au tălmăcit piesele înscrise și în programul concertului de gală, printre acestea numărîndu-se: *Țara muncii, țara păcii* și *Alurom* de Ion Cristinoiu (și Mircea Block) — premiul I, *Munca nu e doar o datorie* de Henry Mălineanu, *Să trăiască ce iubim, să sporească ce muncim* de Aurel Giroveanu (și Aurel Felea) — premiul II și, respectiv, premiul Uniunii compozitorilor și muzicologilor, *Iubirea mea-i un zbor spre soare* de Camelia Dăscălescu (și Mircea Block) — premiul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, *Am cîntat și voi cînta* de Petre Gălușanu și *Din țara muncii* de Dan Stoian — premiul III.

„Străbună vatră românească"

În bogata paletă de manifestări dedicate aniversării momentelor de amplă rezonanță din istoria românilor s-au înscris — în prag de decembrie — și numeroase spectacole ce au adus în prim-plan activitatea artiștilor amatori, reuniți în formații ce și-au demonstrat deja perenitatea în timp sub îndrumarea competentă și plină de dăruire a celor care le coordonează studiul, repertoriul, direcționîndu-i către acele aspecte menite să marcheze ascensiuni calitative, dublate de bucuria împlinirii prin expresia artistică.

Un astfel de moment l-a consituit și spectacolul muzical-literar „Străbună vatră românească", găzduit de Centrul de creație și cultură socialistă „Cîntarea României" al I.C.T.B., la care au participat colective artistice și interpreți laureați ai celei de a VI-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României". Alternînd versuri și partituri muzicale, programul s-a concretizat într-o interesantă incursiune în diversitatea și complexitatea creațiilor de gen actuale, animate de o tematică înălțătoare, vibrantă. În interpretarea corului de cameră „Cantata" al sindicatului învățămînt — sector 6, condus de Jean Lupu au răsunat pagini de autentică măiestrie componistică, inspirate adesea din tezaurul folclorului nostru, pagini aparținînd Irinei Odăgescu-Tuțuianu, lui Radu Paladi și Valentin Petculescu, în timp ce corul pe voci egale al Bazei M.T.T.C.-Chitila, dirijat de Irimie Albuțiu a tălmăcit alte lucrări de o pregnantă substanță patriotică, semnate de Mircea Neagu, Vasile Timiș și Ștefan Andronic. Spectacolul a mai cuprins momente de muzică ușoară și populară, realizate de soliști și formații ale cîtorva întreprinderi bucureștene.

Anca Ioana ANDRIESCU

Tinerețea clasicelor armonii — Cella Delavrancea

„Frumosul ca mod de existență" : iată coordonata fundamentală mereu subliniată de exegeții creației Cellei Delavrancea — în scrierile, în paginile de muzicologie sau în versiunile sale pianistice. Frumosul și Armonia, ca idealuri de perfecțiune, sînt abordate printr-o notă specifică, o trăsătură inconfundabilă a Cellei Delavrancea și anume percepția sinestezică — corespondențele între cuvinte, sunete, culori, forme.

Și tocmai aceste relații subtile au devenit caracteristice pentru alcătuirea programului unei manifestări — eveniment de premieră mondială : cinstirea adusă unei artiste ce a pășit în al doilea secol de viață. Poezia, filmul, muzica și-au îngemănat modalitățile de expresie, reunind, la 11 decembrie 1988, în Studioul Radioteleviziunii, mesageri ai scenelor noastre teatrale, lirice sau de concert.

Astfel, proiecția cinematografică ne-a propus documente inedite despre Barbu Ștefănescu Delavrancea și Cella Delavrancea (după o prealabilă incursiune de imagini prin viața unor personalități științifice ale secolului 20), iar capodoperele poetice *(Scrisoarea I, Scrisoarea a II-a...)* au relaționat actuala celebrare cu apropiata sărbătoare a centenarului lui Mihai Eminescu. Arta tălmăcirilor acestor poeme s-a concretizat în două orizonturi diferite, dar la fel de marcante prin originalitatea de necontestat a Leopoldinei Bălănuță și a lui Ion Caramitru.

Prin componența muzicală a programului, pătrundem în „graiul cel mai vast și cel mai apropiat de viață, pentru că principiul ei este mișcarea, puterea ei — ritmul, forța de convingere — cîntecul". Cea care definea în acest fel muzica a asistat — ca invitată de onoare — la derularea concertului. Asupra acestor momente ne vom opri, încercînd configurarea unei viziuni de ansamblu asupra felului în care muzicienii din diferite generații s-au integrat interpretativ ambianței festive.

Sub bagheta lui Emil Simon, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii a părut compusă din multiple individualități, fără ca Uvertura la *Flautul fermecat* de Mozart (aproape bicentenară) sau *Uvertura Academică* de Brahms să pună în lumină coeziunea ansamblului. Cu o altfel de funcție, acompaniamentul orchestral s-a constituit într-un fundal sonor adecvat climatului liric — în arii mozartiene și wagneriene — sau de concert instrumental — în părți din *Anotimpurile* de Vivaldi. Pe rînd Constanze *(Răpirea din serai)* și Regina Nopții *(Flautul fermecat)*, soprana Felicia Filip ilustrează acel aspect strălucitor al coloraturii dificile și transparente, reușind performanțe rar întîlnite în teatrele noastre (mai ales ca „Regina Nopții"). Alte „note" ale vocii de soprană — dramatismul și expresivitatea — decurg din versiunea Eugeniei Moldoveanu dată Elisabethei din *Tannhäuser*, cu maturitate și noblețe. Incursiunea în universul instrumental ne prilejuiește audiția *Anotimpurilor* vivaldiene *Toamna* și *Iarna* prin arcușul violonistului Andrei Agoston — cu acea puritate, vigoare, fermitate și detașare ce-i sînt caracteristice. În fine, pianul — ca mijloc de exprimare preferat de Cella Delavrancea — apare în ipostază camerală, nu concertantă, prin soliști aparținînd unor alte vîrste, pe linia discipolilor : Delia Pavlovici (în Debussy și Skriabin) și Dan Grigore. Pentru a defini conceperea celor două preludii de Rahmaninov de către Dan Grigore, apelăm la cuvintele profesoarei sale, cronicarul muzical Cella Delavrancea : „Cunoaștem cu toții virtuozitatea lui, noblețea interpretărilor sale, ferite de efectele facile care stinghereșc stilul".

Dar să nu uităm că ne-a fost propus un concert neobișnuit, iar finalul său va sublinia aceasta în momentul în care pianista Cella Delavrancea va cînta pe scena Radioteleviziunii pagini din Chopin — nu numai pentru iubitorii de recorduri și de senzațional, ci pentru propria-i plăcere, pentru muzica pe care a trăit-o și a profesat-o pe tot parcursul unei vieți atît de bogată în ani și în împliniri artistice. Nimic mai elocvent pentru ideea Frumosului inclus în existență, care ni se pare sinonim cu numele sărbătoritei.

Valentina SANDU

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Horia Andreescu — Adrian Stoica — Marin Cazacu

Concertul susținut de către Filarmonica „George Enescu" din București în zilele de 8 și 9 decembrie 1988 pe scena Ateneului român s-a constituit ca un eveniment deosebit. În interpretarea pianistului Adrian Stoica și sub bagheta dirijorului Horia Andreescu a putut fi ascultat, în primă audiție la București, *Concertul pentru pian și orchestră în si minor* scris de către compozitorul brașovean Paul Richter (1875—1950) între anii 1918—1920. Rare, și cu cît mai importante, în context contemporan, sînt astfel de prime audiții ce readuc în atenția melomanilor și specialiștilor, deopotrivă, partituri asupra cărora uitarea s-a așternut, pe nedrept, ele fiind, incontestabil, documente de autentică valoare și majoră semnificație pentru reconstituirea traiectoriei devenirii vieții muzicale românești, în general, iar în acest caz concret, a procesului de consolidare a școlii românești de compoziție, în special.

Paul Richter, talent autentic, dirijor de vocație, inspirat creator, și-a legat numele mai cu seamă de activitatea societăților muzicale din Brașov și Sibiu. A scris numeroase coruri, lieduri, șase simfonii, două suite pentru orchestră, concerte pentru pian, orgă, violoncel și orchestră, multă muzică de cameră. *Concertul pentru pian și orchestră în si minor op. 58*, partitură concepută într-un impetuos spirit romantic, deosebit de densă armonic și dificilă tehnic a fost prezentat în primă audiție absolută în anul 1922 la Brașov în interpretarea pianistului Adolf Weiss și a cunoscut un succes de durată, atît în țară cît și în străinătate (Stuttgart, München). Ulterior Paul Richter a operat o serie de modificări, ajungîndu-se, în final, la o nouă versiune, de sine stătătoare, a cărei partitură generală ca și cea a instrumentului solist, s-au pierdut, în timp, păstrîndu-se doar știmele de orchestră. Ghidîndu-se după acestea ca și după paginile dedicate pianului solist, în prima versiune, compozitorul și muzicologul Hans Peter Türk a purces la reconstituirea acestui opus (versiune definitivă) și, datorită talentului, dăruirii, migalei unei munci intense și de lungă durată, încercarea sa a reușit, repertoriul pianistic românesc împlinindu-se cu încă o lucrare reprezentativă.

Cel care, în colaborare cu Hans Peter Türk s-a devotat, în egală măsură, acestei acțiuni cu totul deosebite și care face astăzi cunoscut *Concertul pentru pian și orchestră în si minor* de Paul Richter în toată țara, este tînărul pianist Adrian Stoica (n. 1955 Cluj-Napoca). Adrian Stoica face parte din categoria interpreților serioși, cerebrali, profesioniști, de o exigență maximă cu sine însuși. Avînd în urma sa bine consolidate reperele unei cariere solistice începute pe băncile Conservatorului clujean, continuate apoi în mari săli de concert din țară și din străinătate — R. D. Germană, S.U.A., U.R.S.S., Polonia, Cehoslovacia — Adrian Stoica este un interpret ce nu se re-

marcă — în primul rînd — printr-un număr foarte mare de apariții în public, în schimb, se impune prin calitatea și originalitatea fiecărei versiuni pe care o gîndește și o construiește încercînd ca, rămînînd el însuși, să fie totuși, întru totul, în spiritul compozitorului chiar atunci cînd este vorba de marile creații ale lui Mozart, Ceaikovski, Chopin, Brahms sau Rahmaninov. Interpretarea pe care a dat-o *Concertului* de Paul Richter — secondat desigur de eminentul dirijor care este Horia Andreescu și de orchestra Filarmonicii bucureștene — se constituie, obiectiv, ca o versiune de referință de care vor trebui să țină seama toți cei care vor include în repertoriul lor acest opus de reală valoare.

În aceleași seri, dirijorul Horia Andreescu a mai oferit unui numeros public două titluri de succes din repertoriul universal — uvertura la opera *Freischütz* de Weber și poemul simfonic *Don Quixote* (1897) de R. Strauss. În această ultimă partitură, mai cu seamă, măiestria baghetei lui Horia Andreescu a evidențiat și subliniat toată bogăția de culori, trăiri, acțiuni, simboluri adunate de către compozitor pe pagina cu portative inspirată de imaginea legendarului cavaler din romanul cu același nume de Miguel Cervantes de Saavedra. În „rolul" titular, violoncelul lui Marin Cazacu mînuit cu talent, dragoste și pasiune de către bine-cunoscutul și mult-apreciatul interpret.

Mihai Brediceanu — Cristiano Rossi

Nu este pentru prima oară cînd, întîlnirea „pe viu" cu un interpret străin ce se anunță printr-o fișă profesională încărcată de premii, coperți de discuri și turnee în toate colțurile lumii nu oferă satisfacția artistică scontată. Cristiano Rossi din Italia, posesorul unei astfel de fișe de excepție, s-a prezentat în fața publicului bucureștean (15—16 decembrie) cu partitura *Concertului pentru vioară și orchestră nr. 3 în si minor op. 61* de Camille Saint-Saëns. Interpretarea sa, departe de a ne satisface — mai cu seamă că acest *Concert* este bine-cunoscut tuturor elevilor liceelor noastre de artă — ne-a dezamăgit. Am așteptat să regăsim în *Concertul* de Saint-Saëns acel dualism, acel permanent balans între demonstrația de virtuozitate instrumentală și fraza lirică, melodioasă, de amplă respirație, totul într-un echilibru anume. Cristiano Rossi a redat relativ corect partitura, (textul), întîmpinînd, însă, reale dificultăți la pasajele de virtuozitate. Un ton dur, mușcător, o frazare cu brutalități nejustificate, în partea a II-a un tempo mult mai rapid decît cel obișnuit, fapt pentru care minunata cantilenă și-a pierdut tot farmecul... iată doar parte dintre motivele ce ne determină să apreciem evoluția sa ca fiind sub așteptări. Cu totul alta ne este opinia față de versiunile interpretative oferite de dirijorul Mihai Brediceanu și orchestra Filarmonicii „George Enescu" din București, partiturilor lui Doru Popovici — *Simfonia a II-a „Spielberg"*, în ciclul „Simfonia românească" — și Paul Hindemith — *Simfonia „Mathis Pictorul"*. Compusă în anul 1966, *Simfonia a II-a* de Doru Popovici poartă adînc în ea amprenta personalității aparte a creatorului. Cu un mesaj profund umanist — cum, de altfel, sînt toate paginile muzicale semnate de Doru Popovici — această simfonie impresionează prin dramatismul expresiei, măiestria scriiturii, bogăția paletei de culori timbrale. Interpretarea dată de către dirijorul Mihai Brediceanu, conformă intențiilor autorului și urmărind a releva, întru totul, complexitatea lucrării, a fost răsplătită cu îndelungi aplauze. Măiestria dirijorului Mihai Brediceanu ca și valențele tehnice și expresive ale orchestrei pe care o conduce s-au desfășurat plenar și în ampla *Simfonie — „Mathis pictorul"* de Paul Hindemith. S-au remarcat, în mod deosebit, instrumentele de suflat în dificila lor evoluție de grup din prima parte ca și impetuoasa desfășurare a finalului încununată de imnul majestuos ce pare a se constitui ca un comentariu al compozitorului prin care acesta își afirmă, încă o dată, credința de nestrămutat în triumful omului, implicit al binelui, în orice confruntare.

Gheorghi Dimitrov — Dan Grigore

Trei seri, cu adevărat de sărbătoare — 22, 23, 24 decembrie — în care au evoluat, la cele mai înalte cote ale profesionalismului, pianistul Dan Grigore și dirijorul bulgar Gheorghi Dimitrov într-un program ce a alăturat *Rapsodia bulgară „Vardar"* de Pancio Vladigherov, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în mi bemol major* de Franz Liszt și *Simfonia a IV-a „Italiana" în la major* de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Oaspetele bulgar, dirijorul Gheorghi Dimitrov (n. 1944 Burgas), absolvent al specialităților dirijat orchestră și vioară la Conservatorul din Sofia, discipol al maestrului Evgheni Mravinski (la Leningrad, în 1976), dirijor al orchestrei din Plovdiv și, astăzi, dirijor și director al Operei din Russe, este cunoscut publicului nostru din evoluțiile sale anterioare la București, atît în concerte simfonice cît și în spectacole pe scena Operei Române. Plin de nerv, impetuos, sigur de sine, capabil a antrena prin gestul său expresiv un mare ansamblu simfonic, Gheorghi Dimitrov a imprimat tuturor partiturilor prezentate în concertul pe care îl comentăm dinamismul și vigoarea personalității sale. Încă de la primele acorduri ale *Rapsodiei bulgare „Vardar"* scrisă de clasicul muzicii bulgare, Pancio Vladigherov, Gheorghi Dimitrov a cucerit sala. De sub bagheta sa a izbucnit un colorat mănunchi de cîntece și dansuri populare bulgărești, puse în pagină cu măiestrie și ingeniozitate, redate cu o intensă participare afectivă, în care au fost antrenați toți interpreții. Tot parcă „dintr-o suflare" a fost redată și partitura *Simfoniei a IV-a în la major „Italiana"* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, dirijorul demonstrînd o perfectă stăpînire a stilului, cenzurîndu-și trăirea la fel de intensă și dăruirea absolută pentru a respecta scriitura unei forme apropiate rigorilor viziunii clasice. Bine construită, bine gîndită, interpretarea sa a urmărit un permanent crescendo de la atmosfera vioaie, senină din prima parte la umorul cu tentă de grotesc din partea secundă, trecînd apoi prin cantilena ușor nostalgică spre exuberanța strălucitoare a finalului.

În *Concertul nr. 1* de Liszt, pianistul Dar Grigore a excelat. Colaborarea sa cu dirijorul oaspete a fost perfectă, mai mult, benefică. Avînd alături o baghetă sigură, Dan Grigore s-a lansat în partitura lui Liszt abordînd-o într-o viziune romantică tumultuoasă, colorată. Construcțiile melodice ample, armonii grele, pasaje de virtuozitate alternînd cu fragmente melodice de o mare frumusețe și tensiune interioară, totul într-o viziune globală perfect echilibrată; partitura atît de dificilă a lui Liszt a fost detașat stăpînită de forța și siguranța execuției lui Dan Grigore. Întregul s-a completat prin aportul substanțial al dirijorului și al întregii orchestre.

Cristina SÂRBU

Din concertele Radioteleviziunii

Seria concertelor simmfonice ale Radioteleviziunii în luna decembrie a debutat chiar în seara de 1 sub semnul sărbătoririi a 70 de ani de la înfăptuirea visului de veacuri al tututror românilor, unirea într-o singură țară; momentul de prafundă rezo-

nanță în inimile noastre a fost marcat de prezența pe afiș a unei opere esențiale a creației contemporane, *Oratoriul „Miorița"* de Sigismund Toduță. Temă fundamentală a sensibilității românești, existentă în întreg spațiul spiritual al neamului, ea a găsit sub pana maestrului clujean o întruchipare sonoră de o desăvîrșită noblețe. Desigur, am fi preferat să o reascultăm în întregime căci fragmentarea, în acest caz, umbrește o trăsătură esențială a operei, acea continuitate de atmosferă în înlănțuirea episoadelor care îi dă unitatea monolitică și argumentează fuziunea elevată a muzicii cu textul. Conduse cu obișnuita-i corectitudine de Paul Popescu, toate compartimentele vastului ansamblu au urmărit intențiile sensibile ale dirijorului, reliefînd îndeosebi substanța lirică senină a muzicii. Corul Radiotelevizіunii (dirijor, Aurel Grigoraș) a cîntat cu sonoritate atent controlată, iar soprana Eleonora Enăchescu și-a condus vocea cu știință și cu delicată înțelegere a metaforei poetice. Solo-urile de tenor (Florin Diaconescu) ar fi cîștigat desigur dintr-o intonație mai precisă și mai multă preocupare pentru sensurile muzicale și literare ale textului.

Binevenită a fost readucerea în actualitate (15 dec. 1988) a unei lucrări uitate din deceniile trecute : *Concertul pentru vioară și orchestră op 93* de Mihail Andricu. Necunoscută generațiilor actuale de melomani, ea se dovedește a fi reprezentativă nu numai pentru opera unui compozitor de elită ci și pentru întreaga literatură românească a genului. Fidel crezului său artistic, Andricu a urmărit și aici același model de claritate, simplitate rafinată a mijloacelor, inspirație folclorică, toate convergînd spre o clasicitate a expresiei. Și ca totdeauna, și în această muzică autenticitatea supraviețuiește trecerii timpului, păstrîndu-și valoarea genuină și puterea de convingere. De curînd absolventă a Conservatorului bucureștean, Adriana Winkler — prezentă pentru prima oară pe un afiș de importanță — ne-a oferit o interpretare tensionată, vibrantă. Stăpînă pe o violonistică solidă, cu un sunet substanțial, ea a construit suprafețe largi în care frazarea inteligentă a reliefat pregnant articulațiile discursului. Cîntul ei are o elocvență bine individualizată ce o definește deja ca pe o personalitate interpretativă distinctă.

O altă piesă românească pe care am avut prilejul să o ascultăm în primă audiție de concert (8 dec. 1986) a fost *Suita simfonică „Ciuleandra"* de Carmen Petra-Basacopol, care, inspirată din romanul lui Rebreanu cu același titlu, păstrează și în această versiune plasticitatea sugestivă a unei muzici menite a susține și întregi imagini. Univers sonor oniric, izbucniri telurice, ritmuri obsedante sau elanuri lirice se succed învesmîntate în sonorități orchestrale bogate (dar bine echilibrate), realizate cu grije pentru detaliu ca și pentru efectul global de dirijorul Modest Cichirdan.

Momentele solistice ale afișului lunii decembrie — așteptat ca întotdeauna cu interes de publicul dornic să se reîntîlnească cu opere iubite — au fost atractive prin înseși titlurile propuse : un Concert pentru violoncel de Boccherini (1 dec. 1988) și două Concerte pentru pian de Mozart (8 și 15 dec. 1988).

Alexandru Moroșanu și-a propus să aducă în fața publicului cît mai mult din opera lui Luigi Boccherini, prea puțin cunoscută la noi. După *Concertul în re major* — o primă audiție românească — el a revenit pe podiumul bucureștean cu *Concertul în si bemol major* și cu un *Rondo* (cu acompaniament de corzi, acordat ca supliment). Melodica generoasă, ritmurile grațioase, ornamentația briliantă au sunat în interpretarea celistului ieșean sensibil, cu precizie și delicatețe camerală, într-un echilibru bine găsit între emoție și obiectivitate.

Despre muzica lui Mozart, George Călinescu spunea că „urmează mișcarea spontană a sufletului uman", căci oare cu ce altceva poate fi asemănată fraza mozartiană cu elanurile și retragerile ei, cu ezitări și impulsuri, cu palpitul ei inefabil ? Mi-am amintit de aceste cuvinte pătrunzătoare, ascultîndu-l pe Dan Grigore în *Concertul în la major nr. 23, KV 488*. Regăsirea inocenței copilăriei — la care se referea pianistul în programul de sală — se împletește în viziunea sa cu accente de melancolie, amărăciune, exuberanță, nostalgie într-un ecleraj foarte subtil ce pătrunde pînă în straturile cele mai adînci ale semnificațiilor capodoperei mozartiene. Iar ca purtător al sensurilor descoperite în cutele textului, Dan Grigore a găsit un sunet extraordinar, limpede, catifelat, aerian — sinteză între muzicalitatea inteligentă, cultivată și spontaneitatea inspirată — transgresînd parcă limitele materialității instrumentului și conferind pianului o luminozitate poetică fascinantă.

Celălalt Concert de Mozart inclus în programul lunii decembrie, *Concertul în re minor nr. 20 KV 466* a fost redat de pianistul italian Luciano Lanfranchi cu o implicare sufletească totală, impresionantă. Și tot din Italia a pornit traiectoria muzicală a unui alt oaspete la pupitrul orchestrei Radioteleviziunii, dirijorul Pier Giorgio Calabria, care acum activează la Chicago (SUA). După ce în concertele cu solist (Andricu și Mozart) s-a dovedit un bun acompaniator (mărunțele, dar numeroasele, accidente din orchestră nu i se pot imputa decît parțial) în partea a doua a programului dirijorul a cîștigat sufragiile publicului prin muzicalitatea și dinamismul său. Alegerea unor piese plăcute — *„Carnavalul roman"* de Berlioz și *„Capriciul italian"* de Ceaikovski — i-a dat prilejul să se desfășoare — e drept, într-un singur registru expresiv, dar care pare să-i fie cel mai apropiat — cu profesionalism, precizie și vervă.

Elena ZOTTOVICEANU

RECITALURI

Iosif Gerstenengst—muzică românească pentru orgă

Cel de-al IX-lea concert programat în cadrul salutarului ciclu al Filarmonicii „Muzica românească în actualitate" și desfășurat aproape de clipa întoarcerii clepsidrei spre un nou an calendaristic (luni, 26 dec. ora 18), ne-a prilejuit o fericită reîntîlnire cu eminentul artist Iosif Gerstenengst și, firește, cu muzica românească veche și contemporană pentru orgă. Programul bogat, foarte variat din punct de vedere stilistic și foarte bine conceput sub aspectul strategiei emoționale în fiecare dintre cele două părți ale concertului, a cîștigat sub aspectul perspectivei istorice și estetice, prin comentariul elevat al doctorului în muzicologie Vasile Tomescu, prin aceasta manifestarea sporindu-și valențele educativ-muzicale. Interpretarea în cadrul primei părți a concertului a unor valoroase lucrări pentru orgă (d.p.d.v istoric) din secolul al XVI-lea semnate de mari promotori ai orgii din Transilvania precum : Girolamo Diruta, Valentin Bacfarc, Johann Wolfgang Grefinger, Adriano Banchieri (în variantă retabulată după Ion Căianu), Antonio Romanini (legat de numele unui promotor al Renașterii Transilvane, Ștefan Josica), a conferit o notă de inedit unui recital dens și amplu. Madrigalul, Motetul (V. Bacfarc), Liedul foarte concis dar interesant ca registrație (J.W. Grefinger), Fantasia într-o tratare mai complexă în context (A. Banchieri) și Toccata (G. Diruta și mai ales A. Romanini cu valențele de virtuozitate ale piesei sale) — au fost reperele urmărite cu măiestrie și deplină cunoaștere stilistică de organistul Iosif Gerstenengst.

Subliniind valoarea muzicii românești contemporane pentru orgă, preocuparea de a conferi noi valențe expresive posibilităților atît de vaste ale acestui venerabil instrument încadrat, în special prin filiera transilvană în tradiția muzicală românească, partea a II-a a recitalului a propus patru autori și respectiv patru maniere originale de fructificare a resurselor instrumentului. În *Coral și Fugă* de Valentin Gheorghiu — am remarcat expresia neoclasică degajată de un fond intens cromatizat iar în *Partita pe o temă populară* de Tudor Ciortea austeritatea sonoră, realizată printr-o scriitură apropiată uneori de cea pianistică. Frumoasă prin claritatea și noblețea liniilor melodice *„Melodie de seară"* de Tudor Ciortea, prezentată în afara programului a accentuat farmecul gesturilor evocatoare ale compozitorului. Iată și o primă audiție — *Fantasia* de W. Berger, compozitorul pentru care acest instrument se pare că nu mai are secrete. Se degajă o viziune statuară, în care extaticul prezent în special prin momentele de înrămare ale întregului se conjugă cu constructivul, cu proiecția dinamică a unor blocuri sonore în cadrul unei forme perfect echilibrate. Pe alt plan atitudinal, gestul compozitorului Zeno Vancea din *Preludiu, Intermezzo și Fugă* a încheiat, plin de vervă și spirit, o seară de neuitat sub dublul aspect al unui nivel interpretativ și al deosebitului interes suscitat de un program cu asemenea generoase deschideri în spiritualitatea românească.

Ileana URSU

Sonatele pentru violoncel și pian de Brahms prezentate de Marin Cazacu și Steluța Radu

A prezenta o ediție integrală a *Sonatelor pentru violoncel și pian* de Johannes Brahms reprezintă nu numai un act de responsabilitate artistică specială ci, mai mult decît atît, un act de curaj artistic privind susținerea unui punct de vedere ce se dorește ferm constituit asupra realizării în fapt sonor a acestor două capodopere ale literaturii camerale clasicoromantice. Și se poate spune că atît violoncelistul Marin Cazacu cît și pianista Steluța Radu dispun de acele argumente artistice utile împlinirii sensurilor acestor creații brahmsiene, lucrări ce se constituie într-o veritabilă piatră de temelie atît în literatura violoncelului cît și în aceea a pianului în muzica celei de a 2-a jumătăți a sec. XIX.

Cu totul remarcabil apare faptul că cei doi interpreți se constituie într-un veritabil cuplu cameral bine sudat, bine omogenizat sub aspectul înțelegerii și al argumentării artistice a textului muzical.

Există în cîntul lui Marin Cazacu acea rostire pe cît de intimă pe atît de fermă ce devine constructivă atît în planul expresiei cît și în acela al structurării mari a formei. Este un fapt ce apare evident, în special, în realizarea acestor capodopere unicat, în felul lor, ale literaturii camerale violoncelistice a celei de a doua jumătăți a secolului trecut. Foarte apropiată de gîndirea clasică, prima *sonată, în mi minor*, se articulează pe simetrii de o evidență clară pe care interpretul este chemat a le susține ; căci muzica se clădește pe ea însăși cînd există o cursivitate firească a demersului interpretativ, așa cum putem distinge acest fapt în recitalul pe care cei doi interpreți l-au susținut în sala Ateneului Român în ziua de 19 decembrie 1988.

Mai problematică sub aspectul construcției, cealaltă *sonată, în fa major*, este rodul meditației mature tîrzii a compozitorului ; împlinirea acestui grandios opus constituie tocmai de aceea o încercare temerară pentru interpreți ; înțelegerea viziunii quasi simfonice, de tip beethovenian, a acestei lucrări, devine absolut necesară în definirea acestei creații. Și tocmai pe aceste coordonate se situează demersul interpretativ la care mă refer. Este meritul special al pianistei Steluța Radu de a fi stabilit parametrii construcției acestui mare opus ; am în vedere tactul relaționării planurilor sonore, claritatea discursului pianistic comparabil — sub aspectul problemelor instrumental-muzicale — cu acelea ale unui concert de tip beethovenian. Trecînd — în acest din urmă caz — peste o anume slăbire a tonusului comunicării violoncelistice, Marin Cazacu ni se dezvăluie, în continuare, drept un muzician ce știe să stabilească relația eficientă între planul concepției și acela al realizării propriu-zise, iar aceasta în opus-uri ce reprezintă momumente ale gîndirii muzicale clasicoromantice. Și tocmai față de aceste creații, cuplul celor doi interpreți se definește drept un model al colaborării muzicale camerale.

Dumitru AVAKIAN

Cvartetul Philharmonia

Pentru concertul său din 19 decembrie pe scena Ateneului, Cvartetul „Philharmonia", alcătuit din Ladislau Horvath, Alexandru Mihon, Gabriel Bălă și Tiberiu Ungureanu, a ales cîteva lucrări mai puțin întîlnite în repertoriul curent al formațiilor de gen. O idee ce s-a dovedit constructivă și datorită calității interpretării, ce a concurat din plin la readucerea în memoria auditoriului a unor pagini de reală frumusețe, revelatoare în chiar contextul operei autorilor respectivi. Cum este cazul *Cvartetului în la minor* de Fritz Kreisler : creația, ce se menține în limita trăsăturilor stilistice specifice compozitorului austriac se remarcă prin amploarea de tip simfonic a travaliului, prelucrînd o materie sonoră substanțială. O muzică sui generis, pusă în valoare cu un deosebit rafinament de cei patru interpreți.

La fel, *Cvartetul în mi minor* de Paganini vădește preocuparea pentru cantabilitatea, expresivitatea neostentativă, despuiată de artificiile purei demonstrații de virtuozitate ce guverna deseori inspirația marelui violonist italian. Cvartetul lui Paganini, lucrare unică în creația artistului, respiră o prospețime, o savoare care învinge trecerea timpului.

Am lăsat în mod deliberat la sfîrșit *Partea de cvartet în do major* de George Enescu, care a deschis de fapt concertul ; tulburătoarea impresie pe care această pagină o produce a fost în același timp revelatoare pentru marca ansamblului „Philharmonia". Datat 1906, acest fragment de lucrare este definitoriu pentru gîndirea enesciană în elaborarea acestui gen : curgerea heracleitică a discursului, foamea de spații intens simfonizate, prelucrînd un material tematic unitar, imaginarea unui fluid fără cezuri sau mari contraste. Versiunea celor patru interpreți — ce reprezintă forțe artistice perfect echilibrate — s-a dovedit autentică și prin aspirația acestora la deplina identificare cu inconfundabilul patos enescian, născut din arzătoarea nevoie de comunicare a compozitorului-interpret.

Mălina Dandara — Viniciu Moroianu

Recitalul de sonate oferit de Mălina Dandara și Viniciu Moroianu pe scena Ateneului a constituit unul din momentele de elevație ale actualei stagiuni camerale.

Mălina Dandara, încă studentă a Conservatorului din București, clasa prof. Cornelia Bronzetti, se comportă ca un artist matur, perfect stăpîn pe uneltele cu care lucrează. Nivelul ei poate fi considerat o

performanță, dat fiind timpul atît de scurt în care a reușit să asimileze elementele stilistice ale unui repertoriu vast și să-și formeze o tehnică impecabilă.

Programul din 30 noiembrie s-a derulat conform unei „strategii" a lui — datorată poate în secret și intimității lui Viniciu Moroianu cu poetica schumanniană (în *Sonata nr. 1 în la minor* balanța afectivă a înclinat spre spontaneitatea imaginilor fulgurante sau izbucnirile pianului din primele două părți), în general cu muzica timbrurilor infinit diferențiate? Sub acest din urmă aspect, *Sonata în sol major* de Ravel a fost creată sub semnul clasicității expresiei, a simplității exprimării, al fineții trăsăturilor de penel specifice partiturii.

În partea a doua a recitalului tonul confesiv cedează teren, imaginile cîștigă în consistență, în fantezie, atmosfera este alta, emanație a spiritului debussyst în continuă efervescență creatoare ce nu pare a trăda apropiatul sfîrșit al compozitorului. Urmînd *Sonatei op. 9* de Bogdan Moroianu, lucrare mai puțin cîntată dar reprezentativă pentru configurația afectiv spirituală — exprimate în melodica viguroasă, de tip modal, pregnanța ritmică — a autorului în contextul epocii căreia îi aparține, *Sonata în sol minor* de Debussy, punctul de maximă dificultate al serii, a dat și măsura artei interpretative a celor doi tineri interpreți. Ni s-a relevat, o dată în plus, printre calitățile Mălinei Dandara, fermitatea fără ostentație a gestului interpretativ, seriozitatea elaborării, simțul culorii, trăsături în afara cărora compania unui artist de talia lui Viniciu Moroianu ar fi fost riscantă.

Michaela ROȘU

Lavinia Coman

Personalitate bine cunoscută a muzicii românești, Lavinia Coman desfășoară o multilaterală activitate artistică, cu o pasiune și perseverență ce stau mărturie a devotamentului ei față de muzica și cultura românească. Interpretă — în calitate de pianistă sau cîntăreață — a numeroase lucrări românești (dintre care nu puține în primă audiție), cercetătoare a unor pagini necunoscute din muzica noastră de pian din secolul trecut, pagini cărora le-a dat viață prin înregistrări și execuții publice, Lavinia Coman este în același timp o pedagogă plină de tact, relevînd în cei 7 ani pe care i-a petrecut la Direcția Liceului *George Enescu* neașteptate calități de conducător, slujind cu abnegația ce o caracterizează un domeniu extrem de delicat al artei, acela al îndrumării și formării noilor generații de muzicieni.

Recitalul de pian oferit la 10 decembrie 1988 de Lavinia Coman în sala Ateneului Român a cuprins un program variat, avînd ca momente de maximă dificultate pianistică Sonata *Waldstein* de Beethoven și Suita *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski, redutabilă frescă muzicală. *Variațiunile în fa minor* de Haydn s-au înscris într-o atmosferă camerală propice; în *Sonata a II-a* de Nicolae Coman interpreta a reliefat cu subtilitate elementele folclorice de intonație și ritm, pe care compozitorul le mînuiește cu discreție, într-un rafinat climat armonic specific personalității sale creatoare.

Valeriu Rogacev

Afirmat de timpuriu pe scenele de concert ale țării, Valeriu Rogacev s-a impus printre colegii săi de generație, fiecare apariție a sa fiind primită cu viu interes. La numai 19 ani, astăzi student la Conservatorul bucureștean (clasa prof. Sandu Sandrin), Rogacev cuprinde un repertoriu pianistic remarcabil de vast, preocupările sale îndreptîndu-se atît asupra repertoriului cameral, pe care, cu o lăudabilă perseverență, îl cultivă.

Optînd penru un recital Beethoven (7 decembrie 1988), Rogacev a susținut un dificil examen de maturitate artistică. În recitalurile anterioare înclinațiile sale temperamentale și-au găsit în chip spontan făgașul de exprimare în lucrări de factură romantică prin excelență (exemplu, de pildă, *Sonata* de Liszt), sau de un modernism solid ancorat în tradiție (*Petruşka* de Stravinski sau *Sonata a 7-a* de Prokofiev), lucrări în care strălucirea pianistică caracteristică tînărului interpret era menită să făurească imagini artistice pline de farmec. Interpretarea de atunci, surprinzător de matură, a unei lucrări atît de subtile ca *Sonata* de Berg, ne atrăsese însă atenția asupra unor deschideri de bun augur și față de un univers muzical și intelectual deosebit de complex.

Abordarea de astă-dată în exclusivitate a muzicii lui Beethoven urma să ridice însă o problematică de o cu totul altă substanță, de mare profunzime, cu atît mai mult cu cît, în programul ales, Rogacev a inclus și lucrări din ultima perioadă de creație a Titanului.

Prezență dezinvoltă, mînuind claviatura cu o evidentă și firească bravură, Valeriu Rogacev s-a arătat egal cu sine însuși de-a lungul întregului recital, a cărui alcătuire ne-a impresionat atît prin numărul lucrărilor, cît și prin importanța acestora în cadrul creației beethoveniene. Trei mari Sonate, trei capodopere marcînd principalele epoci creatoare beethoveniene, *(Sonata op. 2 nr. 3, Sonata op. 57, Appassionata, Sonata în la bemol major op. 110)* au fost intersectate de alte două opere, diferite ca gen, dar de o incontestabilă valoare *(Variațiunile în do minor* și cele *6 Bagatele op. 126).* Tînărul pianist a parcurs paginile beethoveniene cu energie, fluență și siguranță, dominînd cu autoritate claviatura. Dincolo de acurateţea propriu-zisă, problematica beethoveniană impune interpretului rezolvarea altor numeroase aspecte specifice, cum ar fi detașarea virilă a contrastelor dinamice, găsirea unor sonorități interiorizate și expresive în cantilene, ample și orchestrale în paginile de forță, sculptarea materiei sonore. În acest sens — și privind cîntul lui Rogacev în perspectiva acelei interpretări ideale către care calitățile lui îi permit să aspire — l-am fi dorit mai implicat în dramaturgia muzicii și mai puțin febril în desfășurarea acesteia (nu atît în sensul tempoului propriu-zis, cît în acela al găsirii unui răgaz interior de meditație). În multe momente ale recitalului pianistul s-a apropiat de acest ideal — ca de pildă în partea I a *Sonatei în do major* sau în *Sonata Appassionata* — făcîndu-ne să întrevedem posibila lui împlinire artistică și în aceste direcții. În altele, cum ar fi olimpiana *Sonată op. 110,* un plus de reculegere interioară i-ar fi permis tînărului pianist să pătrundă mai lesne adîncimile fără sfîrșit ale gîndirii și filozofiei unui Beethoven aflat la apusul vieții.

Dincolo de aceste considerații, al căror ecou s-ar putea reflecta în mod pozitiv în evoluția ulterioară a unui tînăr de valoare incontestabilă, pe care pianistica românească îl dorește printre reprezentanții ei de frunte, recitalul lui Valeriu Rogacev se înscrie ca un moment de real interes pentru public, constituindu-se totodată ca o etapă importantă în desăvîrșirea ca artist a pianistului.

Marta PALADI

Cristian Niculescu

Îl cunoșteam pe tînărul pianist din ocazii variate — participări la Gale ale noilor concertiști, la concursul „Gh. Dima" de la Cluj-Napoca, la reuniunea „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, în genere ca un interpret inteligent și sensibil al creațiilor contemporane, adesea românești; se poate spune însă că recitalul dat la Ateneul Român în 27 decembrie 1988 a reprezentat intrarea reușită într-o nouă fază

a carierei sale, cea a maturității de după absolvirea studiilor de Conservator, în care cuvîntul specific artistului format începe să se audă tot mai distinct, mai hotărît. Cuvîntul acesta, trebuie să spunem dintru început, este de o calitate muzicală ieșită din comun, dînd apariției pe podium nu un caracter spectacular și competițional (cum se întîmplă în multe alte cazuri cu soliști ai aceleiași generații) ci înțelesul unei confesiuni sufletești rostite la un grad evoluat de interiorizare, de înțelegere, de stăpînire a cuprinsului muzicii tălmăcite și nu numai a învelișului ei exterior.

Programul serii, de altfel, deosebit de vast, era alcătuit numai din capodopere de esență nobilă, care pretind o modelare personală a datului sonor, o contopire cu substanța poetică a muzicii și o reevaluare a acesteia în retorta gîndirii și simțirii proprii, stimulate de meditația îndelungă, cultură vădită rezultată din consultarea unor modele ilustre, privite însă doar ca sugestii fertile, adaptate suplu propriului mod de exprimare. Se cuvine arătat că experiența pedagogică și artistică a profesoarei Cristina Georgescu a fost deosebit de importantă în definirea individualității lui Cristian Niculescu și că modul complex de a privi arta pianistică, nu ca o îndeletnicire de toată ziua ci ca un vehicul al concluziilor unor profunde experiențe de viață își are originea în bună măsură în calitatea îndrumărilor primite.

Cele două *Sonate, op. 109 în mi major* și *op. 110 în la bemol major* de Beethoven au trasat dintru început atmosfera și climatul recitalului. Pătrunderea lor s-a realizat prin restituirea caracterului meditativ al muzicii, prin găsirea acelei cantabilități deopotrivă de pătrunzătoare și reținute, intens grăitoare și totuși pudice, definitorii pentru stilul pianistic din urmă al Titanului. În *Sonata op. 109*, de pildă, începutul a avut acel parfum improvizatoric, de materie închegată din impulsuri subtile, uneori chiar labile, de *spunere* instrumentală bogată în lirism dar și în ezitări, căutări și finalmente *găsiri*, bazate pe o pipăire îndelungă și înfrigurată a terenului ; scherzo-ul (prestissimo) a adus exact coeficientul de vehemență și bărbăție care să-l facă stabilizator de echilibru între mișcările extreme fără să le contrapună o duritate excesivă, pregătind astfel înflorirea melodiei de mare intensitate lăuntrică ce patronează splendidul edificiu al finalului. Pe o linie înrudită, *Sonata op. 110* s-a arătat sintetic ca un triumf al stilului recitativ în muzica de pian, valorificat cu atît mai mult de scurta concretețe ritmică a episodului „scherzat" ca și de contrapunerea episoadelor *Fugii* cu cele de *„Arioso dolente"*, rezolvate în cele din urmă în majestuoasa și organica finală culminație. Cristian Niculescu a arătat că se mișcă natural în cadrul nuanțelor anevoie de fixat ale mișcărilor contrastante și totuși intim legate între ele, că are acces spre lumea secretă a fundamentalelor întrebări existențiale formulate de ultimele sonate beethoveniene.

Scriam mai sus că cele două splendori inițiale au dat cheia recitalului gîndindu-ne și la faptul că *Sonata op. 24 nr. 1 în fa diez minor* de George Enescu, deși venită dintr-o cu totul altă lume stilistică, a avut și ea coeficientul de taină și revelație spirituală, visare și sclipire transfigurată care să ne permită a o situa undeva în aceeași familie a operelor adînc revelatorii. Cristian Niculescu a reușit să găsească justa haină sonoră a fanteziei compozitorului, aliajul de durere și dor, dramatism și decantare — și mai cu seamă acea libertate supremă de desfășurare a frazei ensieneze, culminînd în finalul ce evocă, după sugestia autorului, peisajul nocturn al cîmpiei românești.

Poate că, după asemenea concentrare, *Fantezia în do major, op. 17* de Schumann a excedat, întrucîtva, forțele interpretului. De altfel, tonul pianului lui Cristian Niculescu nu este amplu, masiv, impetuos, ci își trage virtuțile tocmai din relaționarea valorilor sonore umbrite, discrete, accesibile privirilor de mare acuitate psihologică. Or, *Fantezia* de Schumann are un lirism dezlănțuit, aproape clamat, exteriorizînd un tumult sufletesc covîrșitor, pătimaș, bine înțeles înnobilat de incandescența emoțională tipică marelui romantic. Reculegerea finalului, care „alege apele" după cataclismele interioare ale mișcărilor precedente, bine înțeleasă și redată, nu a putut total compensa unele neîmpliniri anterioare. Dar în nici un caz asemenea ușoare rezerve nu pot diminua semnificația efortului și realizării lui Cristian Niculescu, care ne-a dăruit o seară pianistică de incontestabilă noblețe și înălțime, făcînd dreptate unui repertoriu de supremă dificultate într-un mod care așează pe tînărul muzician în rîndul celor ce se cuvin întotdeauna urmăriți, cu certitudinea că ne vor oferi satisfacții majore.

Alfred HOFFMAN

Cvartetul „Clasic"

Prin activitatea sa neobosită, cvartetul „Clasic" — alcătuit din Arcadie Zanca — vioara I, Valeriu Rădulescu — vioara II, Alexandru Tomescu — violă și Teodor Pașol — violoncel — se constituie într-un permanent promotor al muzicii românești actuale, deschizînd drumul spre public al multor partituri camerale ale acestor decenii. Ultimul său concert de cvartete a traversat patru orizonturi componistice distincte, afirmate prin expresia artistică și tipologia scriiturii adoptate.

Sincronizarea și cursivitatea tălmăcirii *Cvartetului nr. 2* de Constantin Silvestri au subliniat robustețea desfășurării acestei pagini construite într-un limbaj modal, ce se arcuiește într-o remarcabilă tensionare a discursului muzical. În *Alternanțe I și II*, Iancu Dumitrescu investighează sonoritățile instrumentelor cu coarde privite ca „voci" ale aceluiași unic instrument — cvartetul de coarde, prin varietatea efectelor timbrale, prin diversitatea scriiturii figurative, sugerînd oscilarea între ideea de suprafață și eveniment sonor. Simplitatea aerată a *Cvartetului nr. 1* de Doru Popovici a valorificat limpezimea și omogenitatea ansamblului ; în decuparea reliefului melodic de filiație bizantină, fluiditatea rostirii instrumentale a conturat imagini ale luminozității expresive, pline de candoare. În finalul acestei seri — găzduite de Studioul T_8 al Radioteleviziunii — a putut fi reascultat *Cvartetul nr. 2* de Șerban Nichifor, lucrare pe care însuși autorul o consideră ilustrativă pentru materializarea conceptului de „anamorfoză" sonoră, căruia îi rămîne consecvent în actuala perioadă a creației sale. Periplul prin teritorii de cultură muzicală atît de variate, adesea constrastante relevă stăpînirea diversității stilistice a limbajelor componistice și căutarea de a le „suda" într-o devenire a întregului, într-o cumulare a energiilor creatoare comunicate prin gestul interpretativ.

A.I.A.

BACĂU

„Gala tinerilor concertiști" (57)

Ateneul băcăuan, sală de concert de calitate deosebită, clădită în vremea noastră, este un lăcaș artistic îmbietor : are o atmosferă intimă și în același timp poate adăposti un public numeros, se bucură de o acustică excelentă și deci se dovedește un sediu optim pentru Orchestra simfonică de aici, organism

artistic plin de vitalitate și foarte activ. În acest cadru au loc „Zilele muzicii contemporane", care au cunoscut anul trecut cea de a III-a ediție, „Gala tinerilor concertiști" (de fapt, a 57-a manifestare de acest fel din țară inițiată de Colegiul criticilor muzicali din ATM și a IV-a găzduită de Bacău, la început de decembrie, a constituit prilejul vizitei noastre) și numeroase concerte educative dedicate copiilor și tineretului, contribuind la formarea spirituală a noilor generații și asigurînd publicul de azi și de mîine al instituției. Centrele muncitorești ale județului — Moinești, Comănești, orașul Gheorghe Gheorghiu Dej, Buhuși, dar și județele Neamț și Vrancea, unde orchestra susține stagiuni permanente de concerte simfonice și educative, beneficiază din plin de comorile artei sunetelor datorită inimosului și dinamicului colectiv artistic băcăuan. El se bucură de îndrumarea permanentă a unui șef de orchestră talentat și plin de inițiativă, Ovidiu Bălan și de contribuția unei secretare muzicale de eficiența Olgăi Chirștiuc. La multe manifestări, cum este cea la care ne vom referi mai detaliat, Comitetul județean UTC are o participare pozitivă, încurajînd și sprijinind talentele nou ridicate. De mare semnificație este și reuniunea „Enescu — Orfeul moldav", care și-a avut anul trecut a IX-a ediție și care deci va împlini în 1989 un deceniu de propagare rodnică a creației celui mai mare muzician român, pe tărîmurile Tescanilor, atît de dragi artistului și atît de cunoscute și frecventate de un public tot mai numeros al Bacăului, al Moldovei și în fapt al întregii țări.

Din prima seară a „Galei tinerilor concertiști", ne-am bucurat de înfățișarea de ținută a muzicii românești, *Simfonia a III-a concertantă „Cantos"* de Ștefan Niculescu primindu-și o versiune convingătoare și „adunată", mai structurată decît în alte împrejurări. Emil Șein, protagonistul execuției, a fost însoțit de un fond orchestral viu, modelat de dirijorul Ovidiu Bălan, punînd în valoare savoarea intonațiilor bizantine și eterofonia caracteristice scriiturii compozitorului la un nivel de tensiune interioară comunicativ transmis ascultătorilor. Partea solistică s-a bucurat de inflexiuni sugestive, de o individualizare conturată a vocii instrumentale aflate pe primul plan, care s-a angajat sufletește din plin în redarea acestei muzici de linie și atmosferă. Chiar față de contribuția, consacrată în prezentarea lucrării, a saxofonistului francez Daniel Kientzy, am găsit valențe noi și revelatoare în tălmăcirea recentă, care se înscrie ca o reușită de prim ordin în luminarea valorilor muzicii românești actuale. În aceeași seară Liliana Manu, pe care o prețuisem pentru interpretarea de culoare și pitoresc a *Concertului pentru vioară* de Paul Constantinescu, și-a dovedit atașamentul consecvent față de repertoriul contemporan prin atacarea *Concertului nr. 2* de Prokofiev ; desigur că o meditare îndelungată asupra caracteristicilor stilistice ale lucrării va potența pe viitor în chip sporit reliefarea unei muzici în care amănuntul melodic, stringența sonoră, diversitatea de colorit, o specifică spiritualitate alternînd lirismul molcom cu șfichiul vioiciunii, constituie un univers sensibil aparte. În fine, pianistul Aladar Racz a restituit *Concertul în la minor* de Grieg cu o virtuozitate alertă, cu brilianță, dar fără să extragă din claviatură gama întreagă de sonorități aptă să valorifice în mod personal și la temperatura poetică necesară seva atît de populară creații concertante a compozitorului norvegian.

Seara a doua s-a arătat cea mai echilibrată prin valoarea unanim ridicată a prestațiilor solistice. Astfel, o surpriză plăcută ne-a rezervat apariția studentei pianiste Adelina Voican, care, încumetîndu-se să susțină dificilul *Concert în re minor* de Brahms, a demonstrat o bogăție interioară și o forță psihică — impresionante, făcînd față tensiunii extreme a monumentalei partituri în chip pilduitor. Nu sînt multe cazurile în care, la o tinerețe echivalentă, de fapt, cu cea a autorului în etapa conceperii capodoperei respective, să fie intuit și redat cu atîta acuitate, de către interpret, zbuciumul sufletesc extrem emanînd din geniala creație. Mărturisind o stare de radiantă maturitate, cîntul instrumental al lui Florin Ionoaia ne-a adus aceeași impresie de puritate și echilibru pe care am mai subliniat-o în prestațiile remarcabilului reprezentant al Filarmonicii craiovene *(Concertul de oboi* de Tomaso Albinoni), cu acea concentrare a armonicelor sunetului într-un mănunchi unitar, armonios și coerent, atît de rar obținut de mînuitorii dificilului instrument. Vlad Dimulescu a realizat, în *Concertul pentru pian* de Schumann, acel aliaj de avînt romantic și înțelepciune, brio și expresivitate, care să facă dreptate atît pătrunzătoarelor cantilene cît și scînteierii de bravură cuprinse într-o lucrare de vîrf a tezaurului romantic.

Evoluțiile ultimei dimineți a Galei au deșteptat impresii multiple. După prezența excelentă la concursul „G. Dima" din Cluj-Napoca, violoncelistul Ovidiu Marinescu a arătat necesitatea păstrării aceluiași tonus al interpretării, dat fiind că parcurgerea *Concertului în do major* de Haydn s-a dovedit mai cenușie și imperfectă decît ne-am fi așteptat. Revelația acelor ceasuri de muzică a fost elevul din clasa a IX-a a Liceului de artă „George Enescu" — Virgil Cătălin Oprițoiu —, care a imprimat *Concertului în re major* pentru flaut de Mozart spontaneitatea tinerească, grația, prospețimea, pe care le și așteptam într-o pagină definitorie a resurselor celui mai agil dintre instrumentele de suflat. Sînt calități cărora le-am dus, întrucîtva, dorul de-a lungul desfășurării *Concertului nr. 21, în do major, pentru pian și orchestră* al maestrului din Salzburg. Constantin Sandu este fără îndoială un profesionist al claviaturii, jocul său pianistic se menține autoritar și solid clădit, fără fisuri tehnice ; cu atît mai mult, însă, se cuvine ca solistul să-și pună problema participării afective la muzica pe care o înfățișează, pe linia unei autenticități stilistice necesare, unele *ritardandi*, încetiniri afectate și sentimentale ale mișcării apărînd ca nemotivate în context.

În totul, remarcabilă a fost participarea sufletească și rezistența neobosită a dirijorului Ovidiu Bălan ; el a însoțit adevăratul „maraton" concertant al tinerilor soliști în fruntea unei orchestre permanent sensibile la năzuința de perfecționare stăruitor propagată de cel de la pupitru, a cărui deviză, cît se poate de lăudabilă, este „mereu spre mai bine !".

A. H.

RECENZII

DIN LUMEA OPERETEI

Opereta — farmecul muzicii şi verva cuvîntului, mirajul dansului şi prospeţimea jocului, strălucirea costumelor şi lumina reflectoarelor — tinereţea unui gen ce a împlinit de mult un secol... Opereta— cu personaje imaginare, istorice sau contemporane ce împletesc idile, creează conflicte, dezleagă enigme şi luptă pentru victoria binelui suprem, a frumosului nemuritor şi, în sfîrşit Opereta — cortina în spatele căreia se află o mare dragoste pentru muzică şi teatru, o văpaie ce mistuie ore şi zile de muncă pe care slujitorii văzuţi şi nevăzuţi — ai teatrului liric le depun pe altarul artei eterne. Iată cîteva imagini — cunoscute sau inedite — pe care recenta apariţie a editurii muzicale sub semnătura lui George Zaharescu „Copiii teribili ai operetei şi marea lor dragoste" ni le oferă din biografia încărcată a acestui gen.

Portretul Operetei, divers şi intens colorat, s-a născut de-a-lugul timpului din nenumăratele chipuri ale celor ce i-au făurit destinul: compozitori, scriitori, regizori, interpreţi, instrumentişti, coregrafi ş.a., împrumutînd cîte ceva de la fiecare — ca un veritabil gen sincretic — şi alcătuind o imagine oarecum caleidoscopică dar care îşi păstrează unitatea în specificul său inconfundabil. Este tocmai ceea ce autorul cărţii îşi propune a sugera pe parcursul celor 30 de convorbiri pe care le poartă cu personalităţi ale Teatrului de Operetă bucureştean: „...o dezbatere vie, inteligentă, responsabilă, adîncă, plină de sugestii despre condiţia operetei şi a musicalului, a celor care le slujesc, cu implicaţii teoretice şi practice, cu reverberaţii în rîndul creatorilor ca şi în cel al publicului..." după cum preciza muzicologul Petre Codreanu într-o inspirată şi incitantă prefaţă.

În calitate de director artistic şi regizor al Teatrului de Operetă, George Zaharescu a lansat interlocutorilor săi, parteneri mai vechi sau mai noi în nesfîrşitul drum către binele teatrului liric românesc, cu abilitate şi o fină intuiţie a caracterelor, teme variate în discuţii, legate de specificul teatrului muzical, de rolul lui în societate şi în educarea tineretului, de activitatea artistică în colectiv şi individuală, de relaţiile dintre artişti şi atitudinea faţă de partitură şi realizatorii ei etc.

Cu vervă şi spontaneitate, dialogurile purtate au relevat amănunte interesante din biografia artiştilor şi drumul lor către operetă, crezuri şi principii după care îşi desfăşoară activitatea, preferinţele în şi în afara teatrului muzical, amintiri, păreri, sugestii pentru bunul mers al teatrului. Autorul reuşeşte a se adresa de la un partener la altul în manieră diferită punînd astfel în valoare personalitatea fiecărui artist dar conturînd în acelaşi timp un cadru bine elaborat al interviului capabil de a ilustra prin sine ca şi în ansamblu fenomenul complex al teatrului muzical.

Modul de abordare este direct şi în acelaşi timp stimulant, obţinînd de multe ori răspunsuri, mărturisiri sincer formulate ca o fericită descătuşare de gînduri îndelung zămislite dar încă nerostite.

O carte cu o desfăşurare plină de dinamism ce conţine interesante replici la întrebări-cheie precum: ce este modestia, orgoliul, prietenia, vedeta, partenerul ideal etc. sau profunde exprimări despre ce înseamnă a juca un rol — Daniela Diaconescu: „...înseamnă la urma urmei să-mi onorez contractul cu viaţa, pentru că mă consider unul din acei oameni fericiţi care au venit pe lume ca să facă ceva anume...", despre „spiritul de echipă" — Simina Ivan: ...„Spiritul de echipă" există, nu este doar un subiect de articol de fond. Nu pot găsi altă comparaţie decît aceea cu o echipă de sportivi, în care toţi jucătorii trebuie să se „simtă" unul pe celălalt, să ştie să-şi „dea mingea" la picior şi să ştie s-o „primească"..., despre rolul muzicii în viaţa unui artist — Valentin Gruescu: „...un ţel nobil pentru care merită lupta şi munca de o viaţă; o modalitate generală de a-i face pe oameni mai buni, mai frumoşi, mai curaţi sufleteşte...", despre menirea dirijorului — Constantin Rădulescu: „...dirijorul trebuie să demonstreze şi capacitatea de a fi subtil interpret, tenace pedagog, abil organizator..." sau realizarea unui spectacol modern — George Zaharescu: „...Esenţial pentru un regizor în pas cu vremea este mai înainte de toate să acorde o atenţie deosebită muncii cu actorul, ferindu-l de neajunsurile capitale ale teatrului liric: dependenţa de datele tehnice, recitarea rolului şi absenţa partenerului".

Şi nu putem încheia această succintă prezentare fără a aminti ilustraţiile realizate de Horaţiu Mălăele: caricaturi amuzante care, însă, după părerea noastră, nu ating profunzimile personajelor ci se rezumă la aspectul exterior, la îngroşarea trăsăturilor fizice — uneori pînă la transformare — depăşind oarecum rolul caricaturilor ce se vor în primul rînd sugestive şi apoi recognoscibile.

O carte ce îşi creşte interesul filă cu filă, ce se citeşte „fără suflare", o carte în care cititorul îşi poate găsi actorul sau cîntăreţul preferat sau poate fi cucerit total de lumea mirifică a teatrului muzical şi — revenind la cuvintele lui Petre Codreanu — „O carte mai mult decît binevenită..."

Ruxandra ARZOIU

MIRCEA NEAGU — ARMONIZĂRI ŞI ADAPTĂRI CORALE PENTRU DOUĂ ŞI TREI VOCI

În concertul coralisticei româneşti contemporane, numele compozitorului Mircea Neagu nu mai necesită niciun fel de prezentare; personalitate pregnantă ce şi-a definit un stil propriu, Mircea Neagu constituie un fericit aliaj între accesibilitate, sensibilitate, consistenţă. Cele trei atribute cred că pot caracteriza aproape oricare din lucrările semnate de compozitor întrucît, adresîndu-se cu precădere corurilor de amatori, mizează în general pe dificultatea mai redusă a scriiturii; acest lucru nu-l împiedică, utilizînd în general mijloace muzicale simple, să investească o evidentă substanţă muzicală în lucrările sale. Construite cu grijă, eficient, lucrările degajă o sensibilitate aparte, dovada sigură a talentului incontestabil al autorului lor.

În decursul deceniilor bune de activitate creatoare, sigur că Mircea Neagu a acumulat o remarcabilă experienţă pe tărîmul scriiturii corale, scriitură de mare fineţe, pretenţioasă. Şi iată-l pe autorul atîtor cîntece patriotice de valoare sau al *„Mioriţei"* pentru cor bărbătesc gata să împărtăşească şi altora cuprinzătoarea sa perspectivă asupra muzicii corale. „În afară de studiul şi soluţiile oferite, autorul, prin modul în care şi-a prezentat materialul incită la meditaţie şi iniţiativă, ceea ce constituie o calitate în plus. Iată de ce consider lucrarea compozitorului Mircea Neagu o reuşită şi un gest de generozitate profesională". Afirmaţiile pe care le face prof. univ. Alexandru

Pașcanu în prezentarea volumului „Armonizări și adaptări corale pentru două și trei voci" cred să sînt edificatoare vis-a-vis de utilitatea și valoarea demersului întreprins de Mircea Neagu : proliferarea formațiilor corale de voci egale (atît feminine cît și bărbătești, ca să nu mai vorbim de dezvoltarea ansamblurilor corale școlare) au condus la o anumită criză repertorială : această criză se manifestă atît pe plan cantitativ (numărul de lucrări dedicate corurilor feminine sau bărbătești este relativ redus fără a se anunța vreun semn al creșterii în viitorul apropiat) cît și calitativ (cu unele excepții exprimarea compozitorilor noștri în lucrările dedicate corurilor mixte a generat piese mai valoroase decît cele încredințate corurilor pe voci egale). Cauzele ar merita să fie atent analizate ; nu ne propunem însă acest lucru aici. Ceea ce dorim să facem este să semnalăm specialiștilor interesați lucrarea teoretică a lui Mircea Neagu, de fapt un îndrumar pentru aceia care doresc realizarea adaptării unor partituri gîndite pentru corurile mixte la formațiile pe voci egale. Întreprindere riscantă și dificilă, totuși posibilă. „Ghidul" oferit de compozitorul bucureștean se dovedește a fi util și prețios în mîna aceluia care, atașat de o piesă de valoare (dar dispunînd de o formație pe voci egale) dorește totuși să o includă în repertoriu. Sigur, s-ar putea ridica obiecția existenței (totuși !) a unui ansamblu de piese gîndite special pentru formația în cauză. Numărul pieselor de valoare este însă destul de mic, am amintit deja, în plus ele poate nici nu acoperă o tematică cuprinzătoare, foarte diversă (așa cum reclamă exigențele Festivalului Național „Cîntarea României"). Iată de ce, în acest context un dirijor de cor, bun profesionist, se poate așterne la masă în fața hîrtiei cu portative pentru a opera reducția respectivă : cu grijă, păstrîndu-se cît mai aproape de spiritul partiturii originare, căutînd să fie cît mai aproape de soluțiile propuse de autor. Este într-adevăr foarte greu dar nu imposibil : de acest adevăr încearcă, dînd mereu soluții teoretice și concrete să ne convingă micul manual de armonie practică al lui Mircea Neagu. Experiența sa (de care aminteam mai înainte) îi dă posibilitatea să ne ofere „mai multe versiuni asupra aceleiași piese, demonstrîndu-se elasticitatea acestei tehnici de armonizare" (l-am citat din nou pe Al. Pașcanu). Iată deci că se postulează ideea mai multor variante, ceea ce face posibilă căutarea celei mai bune (sau a uneia cît mai bune, cît mai aproape de sursa de origine). Realizîndu-se reducții și la două voci (caracteristice mai ales pentru ansamblurile corale de școlari), lucrarea oferă soluții și profesorului de muzică de gimnaziu care dorește să adapteze piese pentru formația sa de elevi.

Scrisă cu probitate și profesionalism de un muzician profund atașat mișcării muzicale de amatori, lucrarea se dovedește utilă în biblioteca oricărui conducător de formație corală. Claritatea expunerii, pertinența demonstrațiilor practice fac din acest îndreptar de scrieturi corale un moment teoretic important de care viitorii teoreticieni ai armoniei vor trebui să țină seamă (și la care vor trebui să facă trimetere). Dar mai mult decît toate acestea, volumul lui Mircea Neagu se va dovedi util oricui va dori nu numai realizarea unei adaptări dar și scrierea unei lucrări originale ; principiile de conduceri de voci enunțate sînt desigur prețioase și pentru cel care pășește pe drumul spinos al creației muzicale corale. Este aici de fapt fructul unui valoros traseu creator pe care autorul lui îl sintetizează cu simplitate și firesc, așa cum se prezintă de fapt întreaga sa operă muzicală.

Dan BUCIU

EDUCAREA AUZULUI MUZICAL DIFICIL

Este un fapt binecunoscut că deschiderea către cultură nu poate fi realizată fără o cunoaștere a marilor valori muzicale create de-a lungul veacurilor ; muzica, alături de celelalte arte surori, sensibilizează și ridică spiritul pe nebănuite culmi de înțelegere și meditație, stimulînd gîndirea și înaripînd imaginația.

Pentru a înțelege și cunoaște marea muzică este nevoie de o educație începută încă din copilărie, școlii revenindu-i în acest sens un rol prioritar. Dacă majoritatea copiilor sînt muzicali și posedă calități vocale native, care le permit apropierea firească de arta sunetelor, cei ce prezintă deficiențe ale auzului muzical au tendința de a respinge sau de a ignora frumusețea muzicii, dezvoltînd astfel un adevărat complex de inferioritate.

Pedagogului îi revine dificila și nobila sarcină de a corecta aceste carențe, determinate de obicei de o serie de inhibiții care, prin exerciții și studiu intens, pot fi înlăturate, fiecare copil recuperat sub aspectul auzului muzical devenind un potențial amator și iubitor de muzică, pe care o va asculta cu plăcere în sălile de concert sau pe disc.

Înțelegînd această misiune a profesorului, conștient de semnificațiile adînci pe care apropierea de muzică le are în raport cu sensibiltatea umană, cu formarea intelectului, cu gradul de cultură al tinerei generații, profesorul Jean Lupu și-a făcut o profesiune de credință din studierea și găsirea unor procedee originale și eficiente de exersare și recuperare progresivă — parțială sau totală — a auzului muzical la copii de vîrstă preșcolară și școlară. Experiența sa acumulată timp de două decenii s-a concretizat, de curînd, într-un interesant studiu intitulat „Educația auzului muzical dificil", apărut la Editura Muzicală.

Cele șase capitole se referă, rînd pe rînd, la necesitatea educației muzicale în formarea omului nou, multilateral, constructor al societății socialiste și comuniste, la valențele formative ale muzicii afirmate încă în vechea Eladă în dezvoltarea unor procese psiho-intelectuale (gîndirea logică, memoria, atenția distributivă, afectivitatea, voința, imaginația, creativitatea etc.), oprindu-se apoi la cîteva elemente de specialitate din domeniul acusticii și foniatriei, privite atît sub aspect medical cît și pedagogic ; după o judicioasă prezentare a importanței eredității, mediului și educației în formarea și dezvoltarea aptitudinilor muzicale, autorul se referă la problemele psiho-pedagogice și metodologice ale muzicalizării copilului, punînd acccent pe recuperarea afectivă a copiilor distonici, propunînd în același timp o periodicizare a predării-învățării muzicii în școli și grădinițe. Un amplu capitol este rezervat modalităților propriu-zise de recuperare muzicală a acestor copii, primul pas fiind dezvoltarea auzului muzical prin exerciții de recunoaștere a sursei sonore, a instrumentelor, a cîntecului ascultat etc., urmînd apoi formarea priceperii și deprinderii de a cînta prin compararea sunetelor, prin înălțimi sonore impuse, exerciții de cultură vocală, exerciții orale pe gamă, ajungînd în fazele finale la învățarea unor cîntece și solfegierea lor. Simțul ritmic, element de bază în receptarea muzicii, este tratat într-un subcapitol ce cuprinde formule ritmice, jocuri, silabe ritmice etc.

Susținută de o vastă documentare din literatura medicală și psihopedagogică privind aparatul fonator, aparatul auditiv, legăturile realizate pe scoarța cerebrală și „decodificarea" lor, cartea profesorului Jean Lupu se dovedește extrem de utilă fiecărui profesor de muzică, dar și părinților care, de la vîrsta preșcolară a copiilor, trebuie să acorde o atenție deosebită dezvoltării capacității și interesului de a cînta, de a asculta muzică. Numeroasele exerciții propuse — bicorduri, tricorduri, exerciții ritmice, cîntate cu elemente ce se multiplică progresiv — reprezintă un substanțial material didactic pus la dispozi

ția tuturor celor ce au obligația morală și socială de a forma și desăvîrși inteligența nativă a copilului, de a-i corecta eventualele tare de ordin muzical.

Așa cum subliniază prof. univ. Liviu Comes în prefața volumului, „Cartea profesorului Jean Lupu demonstrează posibilitatea de recuperare a copiilor cu auz muzical dificil și metodele prin care se poate obține acest rezultat. (...) Scrisă cu dăruire și pasiune, această carte este un îndemn spre reflecții pentru toți cei preocupați de soarta tinerei generații și viitorului culturii noastre."

Deși precedată, în timp, de numeroase studii în domeniu, cartea „Educarea auzului muzical dificil" este un tratat de psiho-pedagogie practică a educației muzicale, prima de acest fel în țara noastră, afirmație susținută pertinent de lect. univ. Alexandru Popescu-Mihăești în postfața lucrării.

Anca FLOREA

O NOUĂ METODĂ DE PIAN

În contextul evoluției polidirecționale a creației muzicale contemporane, a pluralității de genuri, forme și stiluri existente, problema interpretării sonore apte după un travaliu minim să oglindească spectrul ideatic compozițional într-o formă artistică desăvîrșită se impune din ce în ce cu mai multă pregnanță. În ultimul deceniu, în țara noastră au fost realizați pași importanți prin redimensionarea gîndirii muzicale și despre muzică. Aplicarea în sfera fenomenului muzical a unor metode de investigare proprii altor științe ca : cercetarea de factură semiotică (v. Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura muzicală, București, 1983), matematică (v. Dinu Ciocan, *Elemente de teoria mulțimilor în muzică*, Editura muzicală, București, 1985) dar mai ales cibernetică (v. Ana Pitiș, Ioana Minei, *Tratat de artă pianistică*, Editura muzicală, București, 1982), oferă interpretului actual o nouă viziune asupra modului de înțelegere și redare a structurii sonore, a relației : semn — sunet — semnificație.

Permanenta devenire a creației muzicale proprie diverselor stadii istorico-culturale, idealul de a forma interpretul dotat cu mijloacele necesare relevării operelor muzicale viitoare, pune în fața învățămîntului muzical de specialitate sarcini de o deosebită complexitate. Familiarizarea tinerilor interpreți încă de la începutul educației lor muzicale cu limbaje tonale și modale, cu sunete netemperate și ale glasului, se impune ca o necesitate în dezvoltarea predispozițiilor native de clasificare mentală și apreciere estetică a intervalelor, oferind posibilitățile necesare interpretării cu mai multă ușurință a repertoriului contemporan. O concretizare practică a acestor idei este lucrarea *La pian* de Alexandru Dumitrescu — remarcabilă contribuție adusă în scopul optimizării învățămîntului pianistic actual. Lucrarea, în esență este o *metodă de pian*, destinată copiilor începători în domeniul pianistic, ce dovedește că autorul a elaborat-o în urma cercetării unui bogat material documentar, bazîndu-se concomitent pe experiența proprie. La prima vedere, lucrarea impresionează în mod plăcut prin coperta și ilustrațiile deosebit de inspirate realizate de pictorul Ion Truică, ilustrații care, alături de versurile și melodiile selectate de autorul metodei sporesc atractivitatea materialului muzical prezentat. La o privire mai atentă, se observă că lucrarea depășește nivelul unei *cărți muzicale ilustrate* (cum este subintitulată), ea corespunzînd tuturor cerințelor pedagogiei moderne, aducînd în prim plan importanța folosirii jocului în stimularea interesului, imaginației și gîndirii muzicale a copiilor. „În activitatea muzicală, — afirmă autorul în *Introducere* — jocul trebuie înțeles într-un sens foarte larg — pornind de la acțiuni motrice (...) ale mijloacelor pianistice —, îndreptîndu-se spre realizarea unor combinații sonore sugestive, alternanțe de sunete mai înalte sau mai joase, succesiuni și salturi precis determinate în timp care vor transmite un anumit mesaj, interesant prin semnificația sa. Deplasările și salturile diferitelor viețuitoare, zborul păsărilor, precum și alte acțiuni pot fi sugerate pentru obținerea unor mișcări line, libere și elastice ale brațelor sau pentru ușurarea deplasărilor rapide și precise ale vîrfurilor degetelor. Rezultanta sonoră trebuie însă urmărită în toate cazurile, putînd fi, deasemenea, asociată cu diferite fenomene din lumea înconjurătoare."

Dintre metodele de pian redactate pînă în prezent, în practica pedagogică românească s-au detașat lucrările semnate de Alma Cornea-Ionescu și mai ales cea semnată de Maria Cernovodeanu — dovadă și multiplele reeditări. Stadiul acestor metode este depășit de lucrarea redactată de Alexandru Dumitrescu (lucrare superioară și *Metodei de pian* semnată de Mircea Dan Răducanu, apărută la Editura muzicală bucureșteană în 1987 — care datorită teoretizării excesive „uită" să se adreseze copiilor, devenind aridă și cu puține șanse de impunere în practica pedagogică pianistică). Alături de forma atrăgătoare de prezentare, superioritatea lucrării concepute de Alexandru Dumitrescu constă și în folosirea unui material bogat și eficient structurat ce se adresează universului afectiv al copilului. Dacă *Partea I* contribuie la asimilarea treaptă cu treaptă a cunoștințelor muzicale (prin mici piese a căror parte muzicală și versuri sînt inspirat corelate), *Partea a II-a* oferă piese, la două și patru mîini, din repertoriul național și universal cu scopul satisfacerii cerințelor de diversificare stilistică și de creștere a folosirii mijloacelor pianistice la realizarea expresiei muzicale. Beneficiind de colaborarea unor cunoscuți compozitori români contemporani ca : Liviu Comes, Alexandru Pașcanu, Felicia Donceanu, Myriam Marbe, Ulpiu Vlad, Dan Buciu, Anton Dogaru ș.a. ; prezentînd piese pentru copii semnate de : J. S. Bach, G. F. Händel, H. Purcell, W. A. Mozart, P. I. Ceaikovski, ș.a. ; apelînd la universul poetic imaginat de : Tudor Arghezi, George Topîrceanu, Otilia Cazimir, Ion Barbu, Marin Sorescu etc., noua metodă se detașează prin diversitatea de imagini sonore și noțiuni muzicale conținute. Spre deosebire de metodele pecedente, lucrarea pusă în discuție familiarizează micul interpret, încă de la primii pași, în universul pianistic cu un limbaj muzical actual. Piesele inspirate din folclorul românesc beneficiază de înveșmîntarea armonică modală, universul armonic tonal prezentat depășește relația subdominantă — dominantă — tonică, metoda oferind astfel multiple deschideri micului interpret, inclusiv în sfera scriiturii muzicale moderne (v. Doina Rotaru Nemțeanu, *De-a joaca, p. 131).*

Este necesar ca pătrunderea în lumea muzicii, a micilor interpreți, să se facă de la început prin limbajul muzical al zilelor noastre și nu prin cel al deceniilor precedente !

Metoda semnată de Alexandru Dumitrescu deschide un drum ce trebuie urmat și de metodele celorlalte instrumente muzicale.

Georgeta BĂCIOIU

1. Alexandru Dumitrescu, *La pian — carte muzicală ilustrată*, Ed. muz. Buc. 1988

REZONANȚELE JAZZULUI

Poetul Virgil Mihaiu a publicat în editura Albatros volumul *Cutia de rezonanță*. Acesta cuprinde multe articole, micromonografii și eseuri consacrate jazzului.

A doua parte a acestei cărți reunește schițe tematice și portrete realizate de autor în jurul unor pro-

bleme de actualitate a genului : fişe de compozitori şi interpreţi de jazz, preocupări pe plan mondial în domeniu. Mai interesant ni se pare însă conţinutul primei secţiuni a cărţii, unde sînt analizate opinii şi propuse originale sugestii întru înţelegerea şi receptarea genului. V. Mihaiu priveşte această muzică dincolo de concreteţea ei sonoră şi o comentează ca un fenomen de cultură. Drept pentru aceea, el nu se pretează la examinări aride ale fenomenului jazzistic ca act sonor. Nemuzicolog fiind, ci de o formaţie filologică, totuşi de o bună şi specializată cultură muzicală de gen, autorul reflectează asupra audiţiei muzicale ca asupra unui act de lectură esenţială. Este ceea ce ne propune şi nouă de altfel : o lectură, în sensul de reflecţie, apropiere şi percepere a genului jazzistic ca fenomen transcultural, fenomen aflat în aria şi însemnînd însăşi aria de interjoncţiune a tuturor artelor şi limbajelor metaforice. Autorul este un împătimit al jazzului. Omniprezenţa spiritului jazzistic este urmărită cu pasiunea ludică şi deopotrivă dotă a celui ce-şi confirmă şi recunoaşte pretutindeni, în orice moment şi lucru, idealul personal. Autorul regăseşte deci spiritul jazzului pretutindeni. El face ample demonstraţii asupra intimităţii şi consubstanţialităţii jazzului modern cu literatura, cu poezia şi proza, cu teatrul, filmul şi dansul contemporan. În investigaţia aceasta de o originalitate absolută, deşi nu totdeauna cu o subtilitate remarcabilă, autorul survolează cu o mare dezinvoltură şi cu o bogată documentare un teritoriu extrem de dinamic şi extins al literaturii şi în special al poeticii româneşti şi universale, pentru a descoperi în ele forţa, spontaneitatea şi expresia concentrată a jazzului. În felul acesta, orizonturile prin care această artă devine tangibilă intelectului şi înţelegerii se lărgesc considerabil, jazzmanul, fie el creator fie simplu amator, fiind relevat drept un implicit *om de cultură*.

Acest concept de integrare a jazzului în contextul larg al spiritualităţii şi creaţiei contemporane, ca şi de avizare şi sensibilizare a receptivităţii adecvate, autentice a acestuia, dă cărţii lui Virgil Mihaiu o primă şi evidentă valoare. Eseurile sale răspund nu numai imperativului polemic de a preciza graniţe şi a elucida probleme ca specificul şi valoarea estetică a genului şi stilurilor jazzistice, ci mai mult, de a reclama această artă drept subiect de reflecţie şi termen de comparaţie iluminatoare şi elucidatoare, edificatoare pentru tărîmul vast al culturii contemporane. Jazzul nu realizează doar demarcaţia fermă şi strictă între muzica de consum şi de manipulare a impulsurilor juvenile, faţă de cea sobră, de elevaţie spirituală, şi nu reprezintă nicidecum doar teritoriul dintre muzica facilă, a genurilor de largă accesibilitate şi muzica savantă. Jazzul pare însuşi locul în care prima se recuză, moare ca subvaloare şi se naşte din nou ca reîncărcată cu substratul unui mesaj esenţial, ca substanţă — în ordinea esteticului —, la un grad înalt al valorii. Căci insolitul şi fantezia din noi înşine îşi află măsura şi resurecţia în insolitul şi spontaneitatea acestei muzici fascinante care este jazzul. Denudat de superficialitatea în receptare, melomanul muzicii uşoare — şi de specializarea ascetică, acela al altor „serioase muzici" — îşi află înaintea jazzului o experienţă estetică de pură, globală şi adîncă identitate a eului. Cartea lui Virgil Mihaiu pledează, poate într-un spirit prea demonstrativ, asertoric, pentru valoarea gravă şi de sensibil rafinament a jazzului. De cartea aceasta nu se va apropia melomanul dornic de nonreflexivitate şi de pură sedare ori relaxare psiho-spirituală ; şi de o va face, la sfîrşitul unei lecturi patiente şi receptive, cu siguranţă îşi va putea remarca sporul de cunoştinţă artistică şi astfel de conştiinţă umană în general.

Marin MARIAN

CRONICĂ DE DISC

JOHNNY RĂDUCANU—JAZZ MADE IN ROMANIA

Intr-un număr trecut, comentam în paginile revistei „Muzica" al treilea disc din seria „Confesiuni" editat de „Electrecord" şi iată-ne din nou în situaţia de a ne împărtăşi impresiile despre un album de autor semnat de Johnny Răducanu : *„Jazz Made In Romania"* (ST-EDE 03140, Seria „Jazz" nr. 22). Titlul semnifică raportarea celor şase piese orientării constante a autorului de a implica modalismul românesc contextului armonico-melodic specific jazzului. Pentru realizarea noului său LP (al cincilea din cele cuprinzînd compoziţii proprii realizat între 1974—1987), Johnny Răducanu a apelat la membrii cvartetului animat de Eugen Gondi (Timişoara) şi la poliinstrumentistul Nicolae Simion din Bucureşti, argumentînd odată în plus denumirea discului : doi reprezentanţi de prestigiu ai jazzului autohton (protagonistul şi Eugen Gondi) în dialog cu patru dintre cei mai dotaţi, serioşi şi competenţi instrumentişti aparţinînd tinerei generaţii.

Autorul a operat şi de această dată o selecţie a propriilor compoziţii din ultimii ani, piese ce au întrunit aprecierea criticii (nu numai de jazz) şi a publicului din ţară sau de peste hotare. Jumătate din materialul pe care îl audiem acum ne este în parte cunoscut din anteriorul disc (Confesiuni III). Spun „în parte" pentru că, dacă în precedenta versiune toate coordonatele exprimării muzicale (melodia, armonia, ritmul, expresivitatea) îşi aflau spaţiu de manifestare numai pe claviatura pianului, acum, *Cîntecul codrului*, *Octombrie Song* şi *Tescani* capătă noi valenţe prin argumentarea celorlalte instrumente specifice unui combo de jazz (saxofonul tenor şi sopran, chitarele, bateria, contrabasul), apropiindu-se astfel în mod sensibil de făgaşul *mainstream*-ului — a unui jazz stenic, dinamic, exprimat direct, sincer, cu swing — manieră caracteristică demersurilor muzicale ale lui Johnny Răducanu. La rîndul lor, *Pastorală de toamnă*, *Alean* şi *Mîinile olarului* — ştiute din recitalurile cu public dar pentru prima dată înregistrate pe disc — se înscriu aceleiaşi concepţii de integrare a elementelor melodice tipice folclorului citadin în discursul improvizat, elemente expuse în contextul armonic îmbogăţit conform spiritului jazzului modern.

Cei ce au ascultat înregistrările de studio dar îndeosebi recitalurile cu public ale cvartetului condus de Eugen Gondi vor fi fost curioşi, la apariţia acestui disc, să ştie cum se împacă muzicieni aparţinînd de două generaţii şi, mai ales, de două modalităţi diferite de structurare a ideilor, de înfăptuire a stării, a sentimentului de jazz ? Evident, fiind vorba de jazzmeni autentici, de muzicieni de calitate, membrii cvartetului timişorean îşi acordă datele temperamentale, coordonatele stilistice orientate pînă acum în sensul unei muzici pronunţat introvertite, cu aspecte abstracte — unui climat muzical emanat dintr-un melodism generos, dintr-un limbaj armonic modal românesc distinct. Alături de Dan Ionescu, Tony Kühn (chitare), Ioan Bota (contrabas), Eugen Gondi alcătuieşte un cvartet în care fiecare instrument (deci şi bateria) evoluează — solo sau în dialog — în contextul melodic bogat, subliniat şi de cîntul sensibil, cu nuanţe romantice al lui Nicolae Simion (pasajele în care cîntă la saxofon sopran fiind profund evocatoare de spaţiu şi simţire românească, tînărul instrumentist fiind astfel un potrivit interpret al muzicii lui J. Răducanu). Asigurînd o eficientă şi inspirată tramă armonică discursurilor improvizatorice, autorul pieselor îşi limitează solo-urile de pian în favoarea tinerilor săi colegi ce trec acum (cu succes) examenul debutului discografic.

„Jazz Made In Romania" — încă un moment reuşit în seria înregistrărilor lui Johnny Răducanu, totodată un promiţător debut pe disc al unora dintre instrumentiştii de perspectivă ai jazzului românesc.

Alexandru VASILIU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Oaspeți români în Uniunea Sovietică

Filarmonica de Stat din Chișinău (R. S. S. Moldovenească) a susținut în zilele de 20 și 25 octombrie 1988 două concerte simfonice sub bagheta lui Mihai Brediceanu, avînd în program *Simfonia I-a în Mi bemol major op. 13* de George Enescu, poemul simfonic *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas, *Simfonia a II-a* de Beethoven și Uvertura la opera *Nunta lui Figaro* de Mozart. Cu aceste ocazii, soliștii Ilinca Dumitrescu și Ion Voicu au interpretat *Concertul nr. 23 în la major pentru pian și orchestră KV 488* de Mozart și, respectiv, *Simfonia Spaniolă* pentru vioară și orchestră de Eduard Lalo. Ambele manifestări au fost transmise, în direct, la radio și televiziune.

Spicuim din articolul apărut ulteriuor sub semnătura criticului muzical Efim Tkaci în revista *Literatură și artă* nr. 47, joi 17 noiembrie 1988, la Chișinău, sub titlul *Muzicieni de notorietate europeană la Chișinău*: „... Toți sînt muzicieni de notorietate europeană, cunoscuți în multe țări ale lumii, inclusiv U.R.S.S. ...În partea I-a a *Concertului nr. 23 pentru pian și orchestră* de Mozart, Ilinca Dumitrescu a urzit o muzică de pastel, pianul abundînd în pasaje perlé și grațioase figurații melodice... orchestra era ușoară, aeriană... *Andantele* a fost un autentic *intermezzo* de poezie mozartiană... rezumînd și chintesența concepției interpretative a lucrării... Solista a plăsmuit o dramaturgie gîndită cu migală, realizînd acea virtuozitate a discreției, ce face dovada autenticului în artă. Este firesc să întrezărești tradiția mozartiană, să zicem, la primii romantici. Dar să descoperi la Mozart amprente de stil din epoci posterioare e, cu siguranță, probă de talent și măiestrie artistică!". La fel de elogioase sînt și aprecierile referitoare la arta maestrului Mihai Brediceanu relevîndu-se mai cu seamă"... interpretarea subtilă a orchestrei... În viziunea dirijorului Mihai Brediceanu Mozart a fost echilibrat, armonios... Uvertura la *Nunta lui Figaro* a fost interpretată în stil..().. În *Simfonia a II-a* de Beethoven, sub bagheta dirijorului român orchestra Filarmonicii Moldovenești a dat glas energiei dramatice (p.1), liricii pastorale din *Larghetto*, caracterului tipic de *scherzo* beethovenian, precum și expresiei viguroase, năvalnice, din final... *Simfonia I-a* de George Enescu... și-a aflat în persoana maestrului Brediceanu o viziune integră, fiind prezentată în dublă ipostază de operă juvenilă... și de creație, marcînd plenitudinea concepției romantice. „Violonistul Ion Voicu a încîntat, la rîndul său, numerosul public prezent în sala de concert... „În *Simfonia spaniolă* de Lalo Ion Voicu a cîntat cu perfect echilibru, cu siguranță, mînuindu-și instrumentul cu dexteritate, relevînd calități ale artei interpretative clasice. Violonistul a dăruit publicului și două compoziții proprii, reprezentînd inspirate miniaturi de gen..."

C.S.

Trio „SYRINX"

Înființat în 1982, trio Syrinx — Dorel Baicu — flaut, Dorin Gliga — oboi, Pavel Ionescu — fagot — s-a afirmat cu rapiditate în viața de concert a țării, devenind, cîteva luni de la debut, o prezență mult aplaudată și pe scenele europene.

Palmaresul bogat îi recomandă ca performeri între formațiile camerale, fiind deținători ai premiului I la Concursul Internațional de la Llangollen — Anglia (1983), la Concursul Internațional de la Stressa — Italia (1984) și ai premiului al II-lea la Ancona — Italia (1985). După obținerea premiului din Marea Britanie, Directorul muzical al Festivalului, Arwel Hughes, remarca „dozajul bun al ansamblului, articulația limpede și tehnica avansată a celor trei membri", adăugînd că „este o reală plăcere să-i asculți."

Specializarea în muzica preclasică și clasică în Italia (cu Antonio Bacchelli și Arturo Sachetti) și în muzica contemporană în R.F.G. (cu Pierre Yves Artaud) a conferit noi dimensiuni artei lor interpretative, iar înregistrările realizate în studiourile BBC și la casa de discuri Edi Pan Italia au contribuit la creșterea popularității trio-ului român, alăturîndu-se înregistrărilor efectuate la Radiodifuziunea Română și la casa de discuri „Electrecord".

Abordînd un repertoriu extrem de divers ce include lucrări din toate marile epoci creatoare, trio Syrinx își concepe fiecare program de concert într-o structură variată, menită să evidențieze excepționalele calități ale formației. Literatura componistică dedicată acestei combinații instrumentale fiind restrînsă, lucrărilor originale li se alătură numeroase transcripții. Compozitorii români contemporani le-au dedicat o serie de lucrări deosebit de interesante, ce s-au bucurat de aprecierea unanimă a publicului și specialiștilor, fiind nelipsite din programele prezentate în țară și peste hotare.

După turneul efectuat în 1985 în Italia, Mario Lanci scria în „Il tempo d'Abruzzo": „trio-ul deja binecunoscut în Europa pentru calitățile sale artistice, merită pe deplin faima dobîndită". În concertele ce au cuprins lucrări de Händel, Telemann, Bach și Vivaldi și-a dat concursul, la clavicembalo, Massimo Berghella — Italia. Un an mai tîrziu, „La gazzeta del Mezzogiorno" din 22 martie 1986, comenta „performanța trio-ului Syrinx care a oferit o probă superlativă de muzicalitate, de frumusețe a sunetului și de tehnică instrumentală."

Era firesc, deci, ca publicul italian să dorească o reîntîlnire cu tinerii interpreți români, turneul efectuat în 1987 fiind considerat de Silvia Belfiore „un mare succes, trio-ul Syrinx reușind să capteze publicul într-un mod entuziasmant" („La notizzia"); programul a fost realizat cu concursul talentatului pianist Mihai Ungureanu.

Tot în 1987, după concertul susținut în Elveția, D. Rella consemna în ziarul „Confedère" „execuție de un foarte înalt nivel, echilibrul de ansamblu, tehnica desăvîrșită, extraordinara precizie și claritate ritmică" etalate de trio-ul Syrinx, recentul turneu la Laussane din luna septembrie 1988 confirmînd succesul anterior, într-un program pretențios cuprinzînd lucrări de Teleman, Vivaldi, Philipp Emanuel Bach, Haydn, Mozart și, ca bis, Concertino de Viorel Munteanu.

Superlative se dovedesc și aprecierile cronicarilor din Spania, unde Syrinx a concertat în 1987. Jua-

quin Arranda evidențiază în paginile ziarului „Heraldo de Aragon" calitățile acestei formații deosebit de interesante, considerînd că „interpretarea Concertino-ului de Viorel Munteanu demonstrează amplitudinea unei sensibilități ce poate aborda cu egală măiestrie cei mai mari compozitori clasici și cei mai buni (compozitori) contemporani".

Roma, Foggia, Latina, Saragoza, Alicante, Lausanne — turnee numeroase, încununate de succes, de aplauze entuziaste și aprecieri elogioase la adresa unei formații românești ce și-a cîștigat un loc prestigios în circuitul valoric internațional.

A.F.

ALEXANDRU TOMESCU

Pentru cei ce urmăresc cu atenție viața muzicală românească interesîndu-se, cu precădere, de noua generație de interpreți, încă în formare, numele tînărului violonist în vîrstă de 12 ani, Alexandru Tomescu, este bine cunoscut. Născut la 15 septembrie 1976, Alexandru Tomescu a început studiul viorii la 6 ani, cu mama sa, Mihaela Tomescu. Primele succese nu întîrzie să se arate, copilul fiind extrem de dotat, muncitor, ambițios și, desigur, mult încurajat. În anul 1983 Alexandru obține Premiul I la concursul *Copiii cîntă patria și partidul*. Laureat la toate edițiile festivalului național CÎNTAREA ROMÂNIEI, de două ori deținător al Premiului I la concursul LIRA DE AUR de la Suceava, Alexandru Tomescu se va încumeta să participe la cîteva competiții internaționale. În 1984 violonistul român este distins cu Diploma de onoare la Concursul KOCIAN din Cehoslovacia. În același an, Premiul I absolut îi recompensează munca și îi recunoaște talentul la Stresa, în Italia. În 1985, la același concurs KOCIAN Alexandru Tomescu se clasează pe locul III. În 1988, din nou în Italia, patru premii îi sînt acordate, în urma evoluției într-un concurs de tineri instrumentiști: Premiul I absolut *Rovere d'oro*, Premiul ziarului *La Stampa*, Premiul Provinciei Imperia și Premiul Primăriei San-Bartolomeo. Tot în 1988, micuțul violonist impresionează juriul concursului WIENIAWSKI de la Lublin/Polonia, care îi oferă un premiu special.

În toți acești ani, Alexandru Tomescu desfășoară o susținută activitate concertistică, atît în țară — recitale la București, Arad, Brașov, Tg-Jiu, Cluj-Napoca, Deva, Piatra-Neamț, Rîmnicu-Vîlcea —, și concerte cu orchestră la Constanța, Oradea, București, Bacău, Satu-Mare, Arad, Sibiu — cît și în străinătate în 1986 în R. F. Germania și Austria, în 1987 în Elveția și R. F. Germania pentru ca anul 1988 să fie extrem de bogat în evenimente: un curs de vioară la Academia L. SPOHR din R. F. Germania, concerte cu orchestra în Franța, cu acompaniamentul orchestrei Rencontres Européennes des Jeunesses Musicales de Mont-Ventoux, condusă de dirijorul olandez Simon Koeten, și un recital la Lahr, în R. F. Germania.

Fiecare apariție în public a tînărului violonist român, a entuziasmat. Iată opiniile cîtorva cronicari, toți de comun acord, privind, viitorul strălucit ce stă în fața micuțului virtuoz:

Despre un „copil minune" vorbește Hellmut Brumme de la publicația *Lahrer Zeitung* (R. F. Germania) din 10 august 1987, apreciind că, alături de tatăl său, pianistul Adrian Tomescu, micuțul violonist Alexandru Tomescu a demonstrat prin interpretarea pe care a dat-o lucrării *Introducere și Tarantella* de Pablo Sarasate că este „un virtuoz înnăscut!". „Mare concert dat de Alexandru Tomescu" anunță ziarul *Il Dovere* (Italia) din 1 septembrie 1987 continuînd: „Concert de excepție, vineri seara cînd un public numeros a putut asista la un stupefiant recital al tînărului violonist (are doar 10 ani!) Alexandru Tomescu care, acompaniat de tatăl său, a interpretat lucrări de Bach, Corelli, Sarasate, Paganini și Bartók. Tînărul Tomescu are o reputație internațională căci a apărut deja, ca solist, în fața mai multor orchestre din Italia, Austria și R. F. Germania. Publicul aflat în sală a fost încîntat. Recitalul a fost bisat, o zi mai tîrziu..." „*Un concert de clasă și de calitate*" anunță *Le Provençal* din 27 iulie 1988. De astă dată violonistul român Alexandru Tomescu a evoluat în cadrul manifestărilor muzicale reunite sub egida Rencontres européennes des jeunesses musicales du Mont-Ventoux/Franța. „Un concurs pentru tinere talente. La S. Bartolomeo un copil minune. Românul de 10 ani — cîștigător absolut" anunță ziarul *La Stampa*/Italia în numărul său din 23 iulie 1988. „A stupefiat tot publicul și întreg juriul cu talentul său și tehnica sa violonistică; e un copil-minune român, în vîrstă de 10 ani, Alexandru Tomescu, cîștigător absolut a celei de a III-a ediții a Concursului muzical internațional pentru tinere talente, premiul Rovere d'oro...( )... În entuziasmul general, violonistul român a obținut 100 de puncte, punctajul maxim posibil..."

C. S.

MIHAI UNGUREANU

Cunoscut publicului nostru prin numeroasele sale apariții pe podiumul de concert atît în capitală cît și în centrele muzicale din țară, pianistul Mihai Ungureanu s-a impus atenției publicului de peste hotare în urma turneelor efectuate în ultimele stagiuni.

Primăvara anului 1987 a marcat prezența sa la Festivalul muzicii de cameră de la Barletta — Italia în dublă ipostază — ca solist în recitalul cuprinzînd Scherzo nr.2 în si bemol minor, Nocturnele în Re major și Sol major de Chopin, Mefisto vals, „Jocuri de apă la Villa d'Este" din ciclul „Ani de pelerinaj" și Sonetul 104 după Petrarca de Liszt, precum și, alături de membrii binecunoscutei formații de suflători „Syrinx", în trio-uri pentru flaut, fagot și pian. Componență camerală mai puțin uzitată, formația a apelat, în mare parte, la transcripții. Cu atît mai interesantă a fost deci prezentarea în original a Trio-ului în Sol major de Beethoven, alături de Concertul de Vivaldi și lucrări de Händel.

Același turneu în Italia a prilejuit prezența sa la Casoli ca invitat al Academiei Muzicale, la Ischia, Capri și Alessandria, unde a susținut recitaluri, precum și la Roma, cele două concerte prezentate la Academia Română din capitala Italiei fiind programate în cadrul aniversar al zilelor de 8—9 mai, date înscrise cu litere de aur în cartea istoriei noastre naționale.

Succesul repurtat de Mihai Ungureanu a determinat reinvitarea sa, în luna august 1988, la Roma, unde la Academia Română a susținut, cu ocazia zilei de 23 August, un nou recital. Lucrările incluse în program au punctat marile epoci creatoare, de la Bach (Fantezia cromatică și Fuga în re minor), la Beethoven (Sonata Appassionata), Bartók (Dansuri populare românești) și Enescu (Sarabanda din Suita a doua în stil clasic).

Disponibilitățile sale artistice multiple, profunda cunoaștere a stilurilor, rafinamentul coloristic și sensibilitatea puse în valoare cu un înalt profesionalism, s-au reliefat și în recitalurile susținute în perioada 25 septembrie — 5 octombrie 1988 în U.R.S.S., în orașele Irkuțk și Novosibirsk. Programul recitalurilor a relevat, încă o dată, diversitatea repertorială a tînărului pianist (Bach — Fantezia cromatică și Fuga în re minor, Mozart — Fantezia în do minor, Liszt — Sonata în si minor, Liadov — Sonatina pentru mîna stîngă). După recitalul de la Irkuțk, Mihai Ungureanu a fost invitat să dea un interviu la postul de Radio, precedat de o amplă fișă artistică a talentatului pianist român.

A. F.

Festivalul Internațional de dans și balet Paris '88

Adnotările culese, de pe durata unui peisaj al anotimpului autumnal cu atractivitatea aureolată a metropolei franceze, prin acțiuni cultural-artistice, își păs'rează actualitatea sa importantă, din acumulări spectaculare de prim rang. Se anunțau atunci, pe placardele publice, performanțele domeniului teatral european și a competițiilor concertistice din întreaga lume, sau, etalarea galeriilor de arte plastice moderne, la care, s-a adăugat strălucirea unor multitudini de genuri coregrafice internaționale, în totalitate, reprezentînd o superioară manifestare, cu totul semnificativă secolului nostru.

Această armonioasă conjunctură sub semnul reîntîlnirii creației pe multiple planuri, s-a datorat unor constelații celebre și nu mai puțin unor personalități care s-au făcut cunoscute, cărora în deosebi li s-au conferit condiții favorabile de apreciere.

Desfășurarea „Festivalului de dans și balet" (septembrie — decembrie) a purtat emblema celei de-a XXVI-a sesiuni, sub egida Primăriei din Paris, cu concursul Ministerului Culturii și al Comunicațiilor, ceea ce a însumat un moment de detașare artistică, la un grad de plenitudine a confruntărilor calitative, dintre școli și carențe novatoare, dintre originale opțiuni și interpretări în carate sensibil nuanțate, sau, animate de profunzimea conceptelor afirmate, de pe poziții actuale.

Tabloul festivalier, a fost marcat, de filmul „Une étoile pour l'exemple" (realizat de Dominique Delouche) ca omagiu adus măiestriei exigente, ilustrată de galoanele carierei distinsei balerine „assoluta", Yvette Chauviré, inspiratoarea unor magistrale realizări, legate de efigia autorității vibrante a lui Serge Lifar.

BALETUL TEATRAL CONTEMPORAN

Grija directorului general al Festivalului, dl. Jean Robin, de atentă ospitalitate, s-a manifestat și prin faptul de a ne fi înmînat un detaliat buletin, cu întreaga derulare geo-coregrafică, de aspecte programatice, clasice și moderne.

Datarea istorică, de „Anno 1669" care o vom redescoperi, pe frontispiciul de vechi bronz patinat al scenei de la Opera Mare, privitoare la fondarea baletului clasic, a fost emoționantă prin reamintirea primei „Academii de balet" din Europa, edificiul său actual adăpostind-o mai tîrziu, ridicat — după cum se știe — de vestitul arhitect Charles Garnier, în cel de-al XIX-lea secol.

Baletul „Raymonda" la Opera Mare din Paris

Marea Operă din Paris, a înscris repertorial, după un triumfal turneu peste Ocean, cu acest eveniment al anului '88, cîteva lucrări de bază, ale evoluției sale coregrafice, ca de pildă: pretențiosul balet al lui Alexandr Glazunov, *Raymonda*, cu ilustrele partituri tradiționale din coregrafia lui Marius Petipa, în varianta prelucrată de Rudolf Nureev, actualul conducător al baletului Operei; versiunea de excepție, *Notre Dame de Paris*, în excelenta coregrafie aparținînd lui Roland Petit (premiera din 1965), după celebrul roman hugolian care capătă imaginea contemporaneității și prin muzica scrisă cu prețiosul concurs al compozitorului Maurice Jarre; pe afiș, figurînd textul literar al cunoscutului poet d'Anunzio și muzica impresionistă a lui Debussy, pentru poemul-balet, *Le martyr de Saint-Sebastien*, redat, într-o liniatură a modernității coregrafice, prin colaborarea americano-japoneză, dintre coregraful Suzuchi Hangyagi și regizorul Robert Wilson. Formularea, părîndu-ni-se, o transpunere incifrabilă, de un decupaj sofisticat, prin care, s-a căutat a se ajunge la mit și legendă.

Nivelul profesional, întrunit în totalitate, de colectivul ilustrei Case, cotat de o incontestabilă valoare calitativă a performanțelor sale de totdeauna, menține acest răsunător prestigiu mondial.

Asistăm, la trei dintre participantele companii de balet, care au avut loc în impunătoarea clădire a teatrului „des Champs Elysées", de pe plăcuta arteră Montaigne, unde, nu se poate să nu admiri mărturiile unor basoreliefuri integrate clădirii, modelate după dansul Isadorei Duncan și Vaslav Nijinski, de către dalta neoclasică, a sculptorului național, Bourdelle. În această somptuoasă arcadă adecvată muzicii, și dansului (din osteneala lui Gabriel Astruc la 1913) au evoluat baletele orașului Marsilia (create din 1972), în prezent, sub bagheta coregrafului Roland Petit. O paradă de evocare răscolitoare, intitulată *Ma Pavlova*, a ocupat în întregime seara consacrată imaginar, sclipitoarei dansatoare și evenimentelor de pe meridianele epocii sale („Les chemins de la création"). Partiturile unui serial muzical, au permis cuprinderea „apogeului coregrafic" al timpului, față în față cu Muzica lumii universale, de la Bach și Beethoven, la Chopin, Massenet și Debussy ș.m.d., împreună cu neuitatele modalități fokiniene, nejinskiene și isadoriene, devenite memoriale. Sugestiv reactualizate, din fragmente dansate, lucrările din acest program au excelat, datorită distribuției de forțe interpretative, evidențiate remarcabil prin ultrafinețea și suplețea aeriană, a balerinei Dominique Khalfouri, sau, gestica de granit a reputatului dansator Eric Vu An, din *L'Après midi d'un faune*. Roland Petit, îndreptățește anvergura sa neobosită și a viziunilor sale (proiectul baletelor *Tout Satie* și *Proust ou les intermittences du coeur*, arată permanența sa prosperitate creatoare), fapt care întreține instaurarea coregrafiei moderne, de „nouă școală franceză".

Cea de a doua seară, va fi exemplificată de renumele ansamblului „American Theatre" din New York (John F. Kennedy Center) înființat în 1939. Vestita companie, cu multiple compartimentări, a oferit o omogenitate colectivă de care dispune, prezentînd maleabilitatea raportării atît tehnice de pregătire, cît și o pătrundere caractereologică-artistică, a personajelor. A existat, o solidă disciplină creatoare, substanțializată din moștenirea estetică balanchiniană, cu un sens de „neoclasicism evoluat". În program: *Fandango*, cu dansurile de stil, asemenea muzicii de Antonio Soler și farmecul coregrafiei lui Antony Tudor; cu *One charming night*, titlul extras din muzica lui Henry Purcell, se va parcurge un vocabular complex, din simbolurile afective ale mișcării, compus de Mark Morris; programul încheindu-se, cu binecunoscutul divertisment, stilizat de un trepidant caracter al genului de cabaret, *La gaité parisienne*, în verva muzicii lui Jacques Offenbach, reorchestrată de Manuel Rosenthal și în montarea refăcută după regretatul coregraf Leonid Massin (Monte Carlo 1938), la care va contribui costumele figurative de un cromatism ironic, semnate de Christian Lacroise, și deopotrivă frumosul decor, al lui Zack Brown.

Primul contact internațional, a culminat, datorită intențiilor postmoderne ale baletului regal din Wallonia, unde recenta activitate a coregrafului Jorge Lefebre, dimpreună cu directorul de scenă Richard Perron, răspund de această formație. Tulburătoarea explozie simfonică și lirică, a muzicii lui Carl Orff, pentru *Carmina Burana*, în scandarea textelor din secolul al XII-lea, au impulsionat inspirația coregrafului, la integrarea unui stil nou, pe cît de ferm ca factură modernă (deseori discrepant cu partitura muzicală), construcția coregrafică evoluînd dinamic, pe marginea unui lung compendiu impresionant în sine, prin forța sa de exprimare, de o structurare aparte ca „modern dance" (cu un excelent decor construit în proporții antice, de Joëlle Roustand și Roger Bernard); viziunea intenționînd gestual să reflecte strigătul primăvăratec și exultul solar, parte din aceste mișcări, dînd prioritate accentelor frenetice și repetate, captînd totuși publicul, prin concentrarea interpretativă. Scurtul interludiu consemnat, *Degas*, care a deschis de fapt spectacolul, a desfășurat pasaje grațioase, pe efervescentele motive ale muzicii lui Georges Bizet, în ansamblu, dansatorii degajînd un clasicism ilustrativ, dar de un bun gust, cu atitudinile surprinse de coregraf de pe pînzele și crochiurile genialului „pictor al dansului", tratate cu umor ponderat, în costumele, deopotrivă de sugestive ale lui J. Roustand și R. Bernard. Coregraful J. Lefebre, care ne-a amintit îndrăzneala coregrafei Jeanine Charrat, rămîne un adept fidel al lui Béjart, de la care a pornit și s-a format.

Aceste trei, distincte și tipice ansambluri de balet *teatral*, în continua lor evoluție, explică tendințele decantate de contemporaneitate, după o neîncetată influență pozitivă, în contact cu proeminentele figuri ale acestei arte din secolul al XX-lea și ale căror demersuri astăzi devin istorice.

DANSUL POSTMODERN

Deschiderea unui larg evantai coregrafic, care urma să fie vizionat, se va referi, la unele dintre originalele recursiuni de forme, organizate de către centrul numit „Théâtre contemporain de la Danse", prestînd o activitate permanentă, sprijinită de asemeni de Ministerul Culturii și Comunicațiilor. Difu-

zarea coregrafică, pe diferite scene, prin acest prestigios efort, ne-a lăsat convingerea unui reviriment artistic, constînd din versate aspiraţii, de relevarea inventivităţii actuale a dansului, prin valori ieşite din comun şi contribuţie tematică sau autenticitatea exprimărilor. Menţionăm interpretarea coregrafiilor, aparţinînd lui Magy Marin, Dominique Baquet, Karine Saporta sau Philippe Tressera.

Noua modernitate a dansului, ivită din această diversitate conferită, a afirmat un climat de noi descifrări, pe seama unor resurse concretizate de o consistenţă imagistică dimensională a spaţiului. Numele mai multor dansatori — coregrafi, ne-au atras atenţia : Sankaijuk (Japonia) sau Josef Nady şi Martha Clarke (U.S.A.). Spre finele anului, se aşteaptă investigaţiile autonome, ale performanţei studiurilor Alwin Nicolais, şi Merce Connigham.

Imaginarea realului, reprodusă altădată de tradiţia baletului teatral, prin convenţionalitatea pantonimei imitative, de simularea copiei vitale, se transformă de astă dată, prin canalul inventivităţii de identitatea „dansului ca teatru", sau altfel spus, dansul va exprima realitatea prin ponderea irepetabilă, justificată prin el-însuşi. Această reacţie antinaturalistă, va găsi ecou, în formele moderne coregrafice. O astfel de tendinţă postmodernă, prin excelenţă este îndrumată de Pina Bausch şi apare pe tretoul de la „Théâtre' de Ville". Formată la şcoala expresionismului ideatic şi echilibrat al lui Kurt Jooss, Pina Bausch, conduce astăzi gruparea de dansatori — actori, numită „Tanztheater", din Wuppertal. Perceperea limbajului suprasegmentat al modalităţilor sale de exprimare (afective şi coerente) sînt relevate din gesturi esenţiale, trasate funcţional de idei-acţiuni. Recunoscută, nu numai pe tărîmul dansului neo-modern, această inconfundabilă formulare, va fi considerată „egală cu semnificaţia actuală a regiei teatrale" (apreciere semnalată de Peter Brook).

Interesantă apariţie a dansului actual, poate fi remarcată de experimentarea produsă de Dana Reitz, a dansului fără muzică *(Circumstanţial Evidence)* în Sala — laborator a „Centrului Pompidou". Aici, dansul ne apare ţesut din mişcări de asemeni, esenţiale şi, prin contrariile exprimate : imobilitatea or lenteţea şi rapiditatea, liniaritatea şi amploarea.

Timpul va discerne aceste posibile încercări, depăşind frontierele dintre dans, teatru, muzică, plastică, de către factura modernă şi de avangardă.

Perspectiva diversificării universului spaţial coregrafic

Itinerariul, atît de variat al acestui Festival internaţional, ar fi solicitat necesitatea unui colocviu, care să avanseze elucidarea noilor probleme legate de acest material competitiv al manifestărilor contemporane, de continuă evoluţie, ce poate conduce la constatări, mai apt concretizate pe temeiul unor repere referenţiale şi, evidenţiate de racordul acestor vaste tendinţe actuale şi a termenilor săi, prin schimbul de opinii, cu consecinţele unui determinant progres indubitabil, în viitorul cîmp terpsihorean.

Dezvoltarea „dansului solistic", a constituit un alt important scop de atins, conţinut de perfectarea dansului actual, asupra interpretării angajate şi care, s-a evidenţiat cu ocazia acestui festival mondial. Prin eliberarea expresiei individuale (chiar şi în componenţa unui grup) se acordă o nouă validitate artistică interpretativă. Aşa cum ar spune Roland Barthes : „...nous navigons chacun dans notre sphère".

Vizitînd, mai multe şcoli coregrafice de predarea diferitelor discipline, menite a cultiva ordinea şi armonia formativă a dansului, ne-am dat seama încă odată, despre perspectiva promovată de exigente coduri, ale sintaxei coregrafice. De altfel, se preconizează, ca între 27.XII. a.c. şi 5.I.1989, să se demonstreze însemnătatea acestei utilităţi tehnice, îmbinată cu pluralitatea valorilor creatoare, reîntîlnindu-se în ambianţa teatrului „Champs Elysées", reputaţi solişti ai baletului din Moscova şi Leningrad, alături de alţi dansatori de pe Terra.

La „Centrul U.N.E.S.C.O.", în arhitectura impunătoare a imobilului său, unde se găseşte şi cadrul „Consiliului internaţional al Dansului", am căutat să analizăm toate aceste experienţe observabile, particularizate de Festivalul desfăşurat.

* * *

Gîndul, ne-a dus de atîtea ori, cu prilejul acestor întîlniri, spre realităţile coregrafice din ţara noastră, prefigurate de mesagerii acestei dificile şi splendide arte.

În aceste benefice consfătuiri informative ale artei, de dense asociaţii creatoare actuale şi din contactul unor obiective noi, am privit cu satisfacţie comentariile întreţinute despre tezaurul artei noastre. Direcţiile bibliotecilor, de la „Muzeul Omului" şi al „Tradiţiilor populare", ne-au vorbit despre autenticitatea etnică a vechilor şi noilor forme ale dansului popular românesc, s-au interesat asupra înfăptuirilor spectaculare de pe scenele noastre sub flamura Festivalului „Cîntarea României". Întîlnirile remarcabile, de la Universitatea Sorbonei unde se anticipează filiera fundamentală a artei dansului, de specialitate teoretică şi practică, în sensul foarte larg al cercetărilor, dl. Jean-Claude Serre, directorul acestui nou departament, şi-a exprimat entuziasmul de a se perfecta relaţiile noastre cultural-artistice, privind acest domeniu.

Considerăm, că prin invitaţia de a asita la acest important Festival de la Paris, s-au putut elucida cîteva din premisele de cunoaşterea ariei contemporane universale a dansului şi a coregrafiei în general.

În context cu frămîntările, unor contradictorii tensiuni beligerante, s-au înregistrat întrebări capitale, despre „ce este dansul", sau „pentru cine se dansează" — ale căror răspunsuri, au corespuns în mod unanim : *fiinţa umană este aceea pentru care se creiază şi se dansează.* S-a părăsit vidul schematic al gratuităţii, promovînd criteriile unor înalte norme estetice socio-creatoare, de adevăruri existenţiale, raportate plenar. Se prevede acest statut al raţiunii majore, de perenitatea culturii şi artei coregrafice, în secolul nostru.

Gabriel NEGRY

Noutăți editoriale

● „Oxford University Press" a publicat recent *Biografia lui Ralph Vaughan Williams*, sub semnătura Ursulei Vaughan Williams, o relatare autorizată și detaliată a vieții unui om care a stat în centrul evenimentelor muzicale ale Marii Britanii vreme de șaizeci de ani. „Times Literary Supplement" apreciază că „datorită autorității unice a documentelor sale personale, a cunoașterii intime a unui om în ultimii săi ani de viață, cît și prin înțelegerea imaginativă a unui scriitor profesionist, doamna Vaughan Williams a zugrăvit portretul unui mare englez".

● Kurt Weill a fost unul dintre cei mai renumiți compozitori ai secolului nostru, dar și unul dintre cei mai puțin cunoscuți. Fiecare a auzit despre „Opera de trei parale" și despre celebrul ei cîntec „Macky Siș". Căsătoria lui Weil cu Lotte Lonya, colaborarea sa cu Bertolt Brecht, triumfurile sale pe Broadway — toate aestea fac parte dintr-o imagine generală. Dar cîți dintre noi cunosc astăzi vreun detaliu al vieții și activității lui Weill. Acest gol a fost completat de curînd prin volumul *„Kurt Weill — Compendiu"*, scris de David Drew, șef al „Secției de Muzică Nouă" la „Boosey and Hawkes Music Publishers" din Londra. Autorul a fost multă vreme critic muzical la „New Statesman" a publicat în Germania două culegeri de eseuri despre Weill și a scris multe articole despre Weill, Stravinsky și alți compozitori moderni. Volumul, publcat de el acum la „University of California Press" din Berkeley, prezintă o trecere generală în revistă a vieții și operei lui Weill, care va putea constitui o bază esențială a oricărei viitoare lucrări despre acest compozitor. Catalogul definitiv include scurte rezumate ale fiecărei lucrări scenice și descrieri ale manuscriselor existente. Această parte centrală a cărții este precedată de cea mai extensivă cronologie a vieții lui Weill publicată pînă în prezent, fiind apoi urmată de o relatare a proiectelor sale nerealizate. David Drew prefațează cartea cu o fascinantă relatare a implicării sale personale în muzica lui Weill și destinul încîlcit al acestuia pînă la moartea compozitorului în 1950.

● H. C. Robbins Landon s-a interesat despre ultimul an din viața lui Mozart, cel mai bogat în legende, mistere și întrebări fără răspuns. În investigațiile sale, autorul volumului *„1791, ultimul an al lui Mozart"* se dovedește de o admirabilă rigoare și intuiție. Astfel se face că aflăm la cît se ridicau veniturile lui Mozart, conținutul contractelor sale; aflam cum s-a dus Constanze să cumpere mobila lor pentru 1.000 de florini; că le mai rămăseseră 60 de florini în ziua morții lui Wolfgang; că Mozart poseda trei perechi de ghete și nouă perechi de ciorapi de mătase, o singură bonetă de noapte; că plătea o chirie anuală de 450 de florini; că soția sa, Constanze, juca biliard; că datoriile lor la croitor erau de 282 de florini și 16 kreuzeri. În enorma masă de informații pe care le comunică Robbins Landon se găsesc date despre francmasonerie, viață vieneză, carnaval, difuzarea muzicii, tipar, copiști. De exemplu, un editor plătea 45 de florini pentru o sonată pentru pian. În 1791, doar pentru drepturi de executare și editare, Mozart cîștigase 739 de florini. În total, el cîștigase peste 5.000 de florini (inclusiv pentru „Recviem", „Flautul fermecat", „Titus").

Autorul înlătura multe mistere. Astfel, se află că notarul Johann Sortschan a certificat comanda „Recviemului", deși se dovedește că Mozart nu cunoștea numele comandatarului. Se află cu stupefacție că Salieri ar fi trebuit să compună „Clemența lui Titus" în locul lui Mozart, putîndu-se citi termenii contractului. Dar cel mai surprinzător este că Salieri, spune Robbins Landon, „nu se bucura de favoarea lui Leopold II", care i-ar fi spus lui Da Ponte: „Este dușmanul tuturor muzicienilor, cîntăreților, italienilor și mai ales, al meu". Se află că în timp ce Mozart se distrăgea de la compunerea amintitei „Clemențe" (18 zile), juca biliard... și că tot jucînd, compunea arii pentru „Flautul". Jurnalul intim al unui vienez relatează despre ziua înmormîntării lui Mozart; era o „vreme blîndă", nici furtună, nici ninsoare. Un cortegiu în urma coșciugului. Dar este drept că, cimitirul fiind departe de oraș, nimeni nu l-a urmat pînă acolo și că „nu se cunoaște decît cu aproximație sectorul din cimitir unde zace", pe undeva cel mai mare geniu al muzicii". În privința bolii care l-a răpus, aflăm că Mozart suferea de următoarele afecțiuni: infecție streptococică, sindromul lui Schönlein-Henoch, insuficiență renală, sîngerări, hemoragie cerebrală. O bronhopneumonie i-a pus capăt. Cartea se încheie cu reabilitarea Constanzei. Urmează cîteva anexe de o precizie uimitoare cu privire la *garderoba*, *mobilierul*, *diferitele hîrtii de muzică* folosite de Mozart. O ultimă precizare, H. C. Robbins Landon a publicat volumul său la editura „Dennis Collins".

● Oxford University Press oferă iubitorilor muzicii un *„Ghid al discurilor de operă"* semnat de Ethan Mordden, autorul unor cărți despre operă și musicalul american. Care este cel mai bun disc cu „Rigoletto"? Cel mai complet „Lohengrin"? Cum a înregistrat Georg Loth „Inelul" comparat cu cel al lui Herbert von Karajan? Poate cea mai modernă tehnologie *digital* să ne ajute să apreciem un disc vechi? De la Monteverdi la Sondheim, de la Nellie Melba la Luciano Pavarotti, de la cilindri la discurile *compact*, cuprinzătorul *Ghid* este un compediu folositor, o istorie a tehnicilor de înregistrare, un manual de cunoaștere a operei. Volumul prezintă o largă istorie a discurilor de operă, de la cele mai vechi pînă la cele din ziua de azi. Sînt prezentați toți compozitorii mai mari sau mai mici, cele mai variate stiluri de operă. Sînt prezentați în detaliu primii compozitori de operă, Mozart, romantismul german, marea operă, Verdi, Wagner, Puccini, opera franceză modernă, Richard Strauss, Weill, Britten, Gershwin, Philip Glass etc.

Madeleine KARACAȘIAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LE LABYRINTHE D'UN TORSO
ou
MOUVEMENT DE QUATUOR À CORDES D'ENESCO (1906)

Wilhelm BERGER

Le 11 septembre 1906 Georges Enesco achève et signe le premier mouvement d'un *Quatuor à cordes en Ut majeur*. C'est à ce moment, devenu pour cela même historique, qu'au large de l'horizon de la musique roumaine s'ouvrent des perspectives des plus significatives, longuement préparées. La partition relève de la phase décisive où commence à se configurer le tronc des créations énesciennes du genre — soit les chefs-d'œuvre réunis dans l'*Opus 22*, achevés en 1920 et, respectivement, 1951.

Virtuellement, par la nature de sa musique et la manière dont se présente sa structure compositionnelle, le *Mouvement de Quatuor à cordes en Ut majeur* témoigne du même art de conduire les voix, de la même impétuosité violonistique et du même rythme de forme de l'évolution concertante que les deux chefs-d'œuvre affirmés et demeurés comme des valeurs désignatives du genre : le *Quatuor en Mi bémol majeur* et le *Quatuor en Sol majeur*. L'anacrouse en *Ut majeur* semble renvoyer à une triade de quatuors à cordes potentielle où, tel un arc surplombant, le plan tonal du tout, supraordonnateur par sa nature, figure un accord, un trisson, un son tenu perpétuel. Mais, quelle qu'elle soit, la fondamentale — objet de ces préliminaires — se reflète pleinement dans le corps et le déploiement des cycles de mouvements des œuvres qui constituent l'*Opus 22*, celles-ci représentatives au plus pur et noble sens du terme et situées avec générosité à des niveaux supérieurs. Pourtant, malgré leur beauté qui les rend uniques, ces grands *Quatuors opus 22*, à leur tour maintes fois repris, maintes fois aussi, à des stades successifs, perfectionnés, sont restés en fin de compte comme des versions individualisées, pratiquement valables chacune, bien que par endroits elles soient au niveau du détail sensiblement nuancées, voire même contrastantes.

Dans ces conditions, une recherche de l'éminent *Projet* énescien — qui vienne élucider en quelque sorte la genèse, sinon même d'un système de quatuor à cordes exemplaire par sa modernité, tout au moins d'une classe de compositions — s'avère fondée, nécessaire et d'une précieuse actualité.

La musique vous invite à pénétrer dans le tissu intime de la pensée musicale d'Enesco. Plus exactement, elle met en évidence des éléments qui définissent une ligne de continuité dans l'architecture de la forme d'ensemble et dans la construction compositionnelle, aux proportions monumentales, du type de la grande forme-sonate apte aux développements intenses. On dirait, semble-t-il, d'un poème pour ensemble de voix instrumentales homogènes, d'une fantaisie dont l'arc s'étend sur une somme de surfaces des plus vastes à l'époque, ou d'un drame d'idées musicales matérialisé par une écriture qui paraît relever d'un métaquatuor, où l'abondance des densités éventuellement orchestrales trahit en subsidiaire une richesse effervescente d'événements de caractère concertant de chambre. Dynamique par l'ordonnance, le discours sonore reste pourtant statique par l'effet, grandiose et sans trop d'importantes ruptures de plans ou d'équilibres internes. Le calme se maintient, maître de soi et classique, alors que le message se veut chaleureux, tout de suite convaincant.

Ce *Quartettsatz* en *Ut majeur*, ce *scénario*, ce *prétexte* de *quatuor inachevé*, sorte d'émouvant témoignage d'un grand compositeur-interprète à la recherche de l'ensemble idéal, à la mesure de ses disponibilités et exigences, fait penser à une sonate pour quatre instruments soli conviés à personnifier de manière distincte et nuancée un filon thématique aussi varié d'aspect qu'unitaire dans sa structure. Le matériel thématique semble fait d'une pièce, déduit d'une seule et même substance modale-chromatique d'essence tonale, donnant lieu à des motifs dont la tournure est — d'un bout à l'autre — la même. Sous le rapport typologique, les développements de micromotifs de l'*Octuor opus 9* (1900) se retrouvent ici mais portés à une autre puissance, marquant ainsi le début d'une phase créative qui va s'achever, probablement, lorsque le compositeur aura fini un premier mouvement de *Sonate pour violon et piano en la mineur* signé et daté du 5 octobre 1911. Son effort d'approfondir les traits „en caractère populaire roumain" se déroule sur un ciel d'incessantes recherches, de pure orientation toutefois dans l'ordre des solutions universelles, tel qu'en témoigne son *Konzertstück pour alto avec accompagnement de piano* (1906). Tel est donc le terrain sur lequel se dresse le *Mouvement de Quatuor à cordes en Ut majeur* comme un „coparticipant" à une dramaturgie spéciale centrée sur le modelage infatigable d'un genre approchant.

★

Le caractère polyphonique de cette musique constitue le principal facteur déterminant de surprenantes précipitations dans l'ordre du style et de la forme. De ce point de vue, le *Mouvement de Quatuor en Ut majeur* équivaut à un véritable antécédent dont le

premier conséquent, à son tour réalisé, en appellera un second. Les termes de l'alternative sont clairs, symbolisés par l'unité-couple de l'*Opus 22 : no. 1* et *no. 2*. En fait, le *Quatuor en Mi bémol majeur, op. 22, no. 1* — probablement conçu au cours des années 1909—1913 mais longuement travaillé de 1916 à 1920 — sans reprendre l'antécédent *Torso* en *Ut majeur*, amène toutefois cette sublime montée qu'est le *Quatuor à cordes en Sol majeur, op. 22, no. 2*. Mais, toutes ces trois partitions constituent une seule et même constellation composée d'un *initium* qui porte en lui un *motus* qui sera couronné par un *terminus*. Les choses se compliquent pour le chercheur quand il s'aperçoit que les premières ébauches du premier mouvement de l'*Opus 22 no. 2* apparaissent déjà vers le début du siècle ! Mais c'est bien cela — ce long processus de création — qui avère le caractère organique de l'ensemble produit par une puissance d'imagination propre au vrai créateur de valeurs.

Dès lors, ce *Mouvement de Quatuor à cordes* dénote la configuration d'une solution compositionnelle d'exception, apte à se constituer en fondement d'une réalisation artistique de vaste synthèse intégratrice. Une fois ce point de départ posé, l'évolution sera et se maintiendra concentrique, ascensionnelle, poussée jusqu'au sommet, car ce qui préoccupe le créateur c'est, précisément, le couronnement du tout, l'aboutissement au faîte, point final et indépassable. Toute autre aspiration compositionnelle est soumise à l'idée de perfectibilité : celle-ci, on s'en rend compte, préoccupe le compositeur bien davantage encore que l'ingéniosité des solutions techniques. La ligne contrapuntique du chant qui monte plein d'élan s'estompe parfois devant les déchaînements du violon, devant ces reliefs saillants de détails de source proprement violonistique, mais malgré tout, l'accroissement et la diminution des courbes dynamiques, l'élargissement et la restriction imposés à la marche du discours en spirale et, en dernière instance, la beauté des progressions harmoniques en ellipse se détachent clairement, ne cessent de faire vibrer l'âme de l'auditeur, mouvementent sa sensibilité, enchantent son ouïe, enrichissent sa connaissance.

Il est évident qu'en matière de composition musicale n'importe quelle „restitutio" reste en quelque sorte purement documentaire, du fait même qu'elle se concentre sur le caractère d'un travail fragmentaire ; or, la partie ne pourra jamais suppléer au tout. C'est donc avec ces réserves, avec ces limites acceptées d'entrée de jeu, mais en même temps avec le respect de cette musique grandiose dénotant une profonde et complexe problématique artistique et esthétique, que le *Mouvement de Quatuor à cordes* de Georges Enesco invite et s'impose à une persévérente et si incitante observation.

★

Envisagé dans le cadre de l'époque et de l'évolution de la pensée esthétique en Europe, ce *Torso* de quatuor est concluant quant au développement du genre. Ainsi, des points et des systèmes de comparaison — non pas dans le sens d'une référence à des modèles prégnants mais, tout de même, d'une possible relation conceptuelle — peuvent être perçus dans les deux premiers *Quatuors à cordes, opus 54* (1900 — 1901) de Max Reger, dans le premier *Quatuor à cordes* (1906) d'Ildebrando Pizetti, dans le quatrième *Quatuor à cordes* (1906) de Carl Nielsen. Pris dans l'ensemble, tous dénotent l'apogée de la crise romantique, l'apparition d'indices discrets néoromantiques, néoclassiques et même néobaroques, encore diffus, certes, en cette phase où se dessine déjà la virtuelle opposition de deux positions romantiques tendant à se concrétiser dans l'impressionnisme et l'expressionnisme commençant. L'écriture compositionnelle est en prédominance eclectique, d'un coloris stylistique, de toute nuance. Seul, cependant, le *Quatuor à cordes* de Maurice Ravel, paru en 1904, se range pour de bon dans les chefs-d'œuvre du genre d'une valeur indiscutable. Cette partition d'exception vient clore une superbe éruption, préparée par le *Quatuor à cordes, opus 10* (1893) de Claude Debussy, et pratiquement semble annuler d'avance toute autre continuation sur cette ligne car une accumulation d'éléments d'une beauté parfaite grâce au classicisme de la structure et à l'envolée de l'expression lyrique d'écho romantique avait l'air d'avoir épuisé la problématique précédemment annoncée. Mais, en 1904 toujours, le *Quatuor à cordes opus 74* du même Max Reger signale, lui, la transformation du genre par l'attribution de dimensions nouvelles aux modalités de composition propres à le rendre par excellence dramatique, enclin vers le monumental, empreint de forte tension et articulé au moyen d'un développement intensif des éléments harmoniques et contrapuntiques. En 1905, le premier *Quatuor à cordes, opus 7* de Schönberg confirme à son tour la typologie dramatique d'orientation romantique, son discours musical étant traversé de jaillissements thématiques épisodiques, qui par endroits mettent en cause jusqu'à l'unité même du cycle entier de mouvements. De toute façon, ce qui est neuf, partout, c'est la densité phonique et contrapuntique de la facture grâce à une combinaison variée d'ensembles finis de cellules-motifs élémentaires, comme de succintes formules mélodiques tonales-chromatiques. En général, ce qui prédomine c'est le souci d'intégrer les divers aspects néomodaux par des langages de synthèse nuancés, structuralement non-homogènes et sillonnés d'effets relevant de principes de conformité difficilement conciliables. Le moment est critique, d'autant plus qu'un sentiment de modernité, s'emparant toujours davantage des esprits, provoque des remous jamais connus jusqu'alors, jugés au niveau des époques antérieures marquées par une incessante montée du style de *fantasia* proprement instrumental. Tout spécialement maintenant, la pensée musicale entend forcer le caractère tonal pour le dépasser et le réduire à certaine relativité, poursuivant la substitution de la mécanique harmonique par une technique de combinaison modale-contrapuntique linéaire s'appuyant sur l'ordonnance en échelle du réservoire de sons. La multiplication des courants antiromantiques et ultraromantiques précipite la configuration du néomodalisme, conceptuellement caractérisé par la tendance à édifier un système scalaire complet, formé de sous-systèmes variants ou invariants. Le système tonal redevenait ainsi une composante particulière du système modal, ce dernier largement supra-ordonnateur et diversement intégrateur aux grandes époques de l'art sonore.

Sur ce, en 1906, Georges Enesco entrevoit une solution propre. Il préconise un modalisme se définissant par un réservoir de sons-éléments groupés en micro-entités variables, représentatives du thème et symbolisées en tant que telles sur le plan de la forme.

★

Sous l'empire d'une musique où l'idée d'un programme — non dépourvu parfois même d'implications autobiographiques — acquière toujours plus de poids, l'évolution du genre de quatuor à cordes s'en ressent à son tour. En effet : à ce moment-là, les échos éveillés par le poème symphonique *Une vie de héros* (1899) faisaient le tour du monde et d'ailleurs, en élaborant son motif du héros, Richard Strauss n'avait fait que reprendre et parfaire une technique compositionnelle à programme déjà consolidée par les *Préludes* de Liszt (1854). Le secret consistait à revêtir une seule et même cellule de sons d'expressions tour à tour lyriques, épiques, tragiques, grotesques. La théorie du drame romantique exposée par Hugo dans sa préface à *Cromwell* (1827) acquérait une nouvelle sphère d'application, puis en 1856 la *Symphonie „Dante"* de Liszt, inspirée de la *Divine Comédie*, était comprise dans son sens le plus profond, enfin en 1898 apparaissait à l'horizon de la culture musicale européenne le *Don Quichotte* de Richard Strauss avec son sous-titre engageant : „Variations fantastiques sur un thème de caractère chevaleresque". Ainsi, d'étape à étape, le motif mélodique s'était-il transformé en prétexte, structure, matériau thématique.

La rapide dépréciation de la romantique devise „*per aspera ad astra*" contribua au retour de l'attention générale sur la beauté toute classique du passage du sublime à la sérénité. Ce passage implique par lui-même une gradation. De là, une nouvelle ascendance en musique du cycle de mouvements largement déployés dans le discours, au désavantage du poème dont les formes sont contraintes en une seule partie supra-ordonnatrice. La *Symphonie no. 1, opus 13* (1905) est précisément l'expression de cette nouvelle orientation de la pensée musicale venant offrir à une aspiration d'ordre général une solution originale sur le plan compositionnel. Mais, par la suite, ce qu'Enesco envisage notamment c'est la modification par catégories expressives du faisceau de formes mélodiques de grande généralité modale en les dispersant de manière variée dans son discours et les contraignant à des dessins mélodiques d'un tour nouveau et disséminables en classes de formes virtuellement ouvertes à une permutation périodique. Il s'agit de consolider le tronc de formules mélodiques élémentaires se prêtant à une particularisation illimitée à l'intérieur d'un champ donné. Le *Mouvement de Quatuor à cordes* indique justement ce changement de méthode dans le travail de composition : l'effort de se concentrer sur l'invention modale, de prêter au discours une dimension modale tout en respectant la typologie mélodique courante — par définition tonale. La nécessité de détailler cette technique nouvelle exige des essais et ceux-là mènent au *Torso*. En 1900, le *Prélude à l'unisson* de la *Suite pour orchestre, opus 9* avait marqué le pas vers le monumental ; à présent, un second pas s'impose : s'élever du niveau de la pièce (comprise dans la suite) au niveau de la sonate représenté par le quatuor à cordes pour quatre instruments homogènes.

★

Dans ce climat se dessine l'option stylistique d'Enesco considérée sous le rapport de son caractère spécifique dans le perimètre restreint d'une problématique de signifiance universelle. Le choix se dirige d'abord vers un système comparatif, préliminaire à toute décision définitive. Il permet de connaître en détail l'expérience pratique, la puissance d'imagination d'Enesco, fondée sur un art solide de faire de la musique de chambre, sur une haute virtuosité violonistique et une exceptionnelle force de pénétration des composantes stylistiques et esthétiques. Au niveau de l'année 1906, Enesco est en effet le premier interprète-compositeur à réaliser l'exégèse moderne — et très probablement non-wagnérienne — du trésor autour duquel tournait l'intérêt général : les quatuors de Beethoven. Il introduit dans le sanctuaire de la vie de concert, en déclenchant d'ailleurs des échos de résonance mondiale, les derniers quatuors, ceux-là mêmes qui synthétisent l'art de la sonate, de la suite, de la fugue et du grand cycle de variations. Le projet énescien concernant l'intégrale des quatuors de Beethoven s'étend en perspective sur toute sa vie et arrive au faîte sous la coupole de l'Athénée Roumain. Enesco est, dans ce sens, aux leviers de commande : créateur, souverain par la conception de l'interprétation et, par son jeu, exemplaire, enthousiasmant, passionnant. Il a l'intuition de la construction compositionnelle beethovénienne où se conjuguent la grande sonate et la sonate libre, le cycle de mouvements comprenant au même titre des évolutions dans le genre de la suite concertante et des avancées pénétrantes sur les étendues des genres contrapuntiques, notamment dans celles du canon, de l'imitation mélodique dirigée soit d'après les critères de l'identité thématique abstraite, soit d'après ceux de l'identité thématique concrète, par définition hétérophonique. Elles sont multiples et proprement formatives les implications stylistiques résultant de cette disjonction. De ce point de vue, il semble que Liszt — en tant qu'interprète et propagateur des sonates beethovéniennes — a, le premier, fait ressortir l'efficience d'une conception pareille favorable à de toujours possibles nouvelles actualisations cycliques. C'est donc là qu'on pourrait trouver le bout d'un filon utile dans le parcours plein de méandres du labyrinthe des partitions analysées. Car, chez Enesco, tout comme chez Liszt, le motif n'est pas tant une entité harmonique inscrite dans la quadrature d'un accord que sa condition tonale définit comme fonction ; il est surtout une progression de sons d'une valeur égale, une formule, une figure, un corps sonore qui s'étend sur le champ du discours et qui, envisagé sous l'aspect contrapuntique, se caractérise par sa propre géométrie variable. L'altération momentanée, ascendante ou descendante, d'un son constitutif engage de règle — par-delà des fonctions tonales formulées en cadences — des implications modales implantées dans la mobilité de l'ordonnance scalaire du tas de sons virtuellement reliés au thème et tous enlevés en quelque sorte de sous l'incidence de la hiérarchie usuelle. Motif et thème, soumis au fond à un devenir illimité, se présentent ainsi comme une mosaïque linéaire et sont matérialisés en une classe de formes réellement ou éventuellement contingente à d'autres classes de formes modales ; ils sont dynamiques par eux-mêmes et théoriquement égaux en tant que variantes diversement reliées à une matrice élémentaire de la plus grande généralité mélodique. C'est, somme toute, une technique de morphogénèse dont les racines peuvent être entrevues dans certains procédés de Berlioz d'une part, de Schubert d'autre part, Liszt restant celui qui, dans cette sphère, aura peut-être opéré la première synthèse intégratrice, l'effectuant dans une vision beethovénienne c'est-à-dire des formes en développements basées sur le thème, telle que la grande sonate libre. Enesco insiste, lui, sur le relief mélodique exprimable en toute forme et tout dessin, apte à être varié, repris, étendu ou réduit.

★

Le relief mélodique ne se rapporte pas à un accord ou bien à une succession d'accords, mais à un simple son fondamental, fixé par de longues ou très longues expositions, en apparence démesurées. Ce son réglemente le mouvement dune constellation modale composée d'un petit nombre d'éléments. Au moment requis, chaque élément peut devenir son premier, central, pour se retirer ensuite devant un autre regroupement partiel ou total, s'alignant dans une certaine succesion de kaléïdoscope, circulaire, avec différentes rotations intérieures mais toujours déterminées. Le devenir se produit de par lui-même, évoluant en conséquence, sans obéir à d'autres schémas préconçus, préexistants dans les sphères des traditions plus ou moins proches en temps et espace, sur les plans des cultures musicales indigène et universelle. Par intuition, Enesco s'oriente vers „les modes anciens", actualisant la pensée modale médiévale grâce à une profonde connaissance des normes gouvernant les modes antiques. La corrélation des tétracordes descendants, si évidente dans la musique énescienne de 1906 (le *Mouvement de Quatuor à cordes* et le bien-connu *Dixtuor pour instruments à vent, opus 14)* indique la rigueur du travail de composition fondé sur de solides recherches dans le domaine. Ainsi, le caractère intuitif de l'accumulation et concentration d'éléments pourrait parfois être confondu avec une démarche improvisée, rhapsodique. En réalité cependant, le recours à un système supérieur d'organisation du discours se manifeste là aussi — tout comme, dans vingt ans, dans la *Troisième Sonate pour piano et violon„en caractère populaire roumain", opus 25* — par la persistance d'un simple son fondamental, ondulé et rythmé en menues valeurs égales, ou, au contraire, discrètement marqué, transfiguré en frémissement en pulsation, équivalant à un point de fuite essentiellement modal. A partir de là, le devenir et l'évolution des éléments du discours énescien seront toujours gouvernés par ce principe d'organisation en panorama modal. Tel est, sommairement dépeint, le chemin poursuivi par le compositeur et qui, bien avant qu'il fût près de finir, sera interrompu alors même qu'il travaillait à rendre définitif le poème *Vox Maris*. Mais il avait derrière lui des dizaines d'années consacrées au perfectionne-

ment d'une technique compositionnelle remarquable, d'un modernisme surprenant, autrement dit d'une réelle nouveauté de conception dans la sphère d'une pensée musicale authentique.

★

Le déploiement des gestes compositionnels de nature thématique et la corrélation des concentrés modaux se caractérisent souvent par la dispersion ou la désynchronisation des développements intérieurs fréquemment contraires à la rigueur tonale, non-conformes et elliptiques en tant que procédés de modulation. Enesco tend à substituer aux rapports — et, implicitement, aux fonctions — relevant de la dominante et de la sous-dominante des conglomérats d'accords greffés sur les premiers sons-éléments du tronc modal. Les trajets de ses modulations, de même que les rapports établis entre les passages d'exposition et réexposition des mouvements, dans le genre de la grande sonate classique et de la grande sonate libre, renvoient nécessairement à l'ordonnance scalaire du tronc de sons, modèle originaire. Cette projection en grand de la microstructure morphogénétique ne saurait relever que d'une prise de conscience profonde d'un système de combinaison artistique imprimé dans les abîmes de la mémoire, de la puissance d'imagination musicale d'un compositeur. De transférer ainsi l'accent tonique de la structure compositionnelle, de la sphère de gravitation tonale à celle de gravitation modale, c'est, au fond, repenser l'architecture des grandes formes cycliques. Ce transfert renvoie à un *autre* principe de l'unité de lieu et de temps musical, dont les compositions énesciennes témoignent bien que chaque fois l'appliquant différemment. Il découle de là une architecture de la forme rarement réductible en détail à des critères d'analyse unanimement acceptés, à des schémas dépourvus d'équivoque. Les désynchronisations énesciennes — plus exactement dit les renversements et croisements de positions ou de „sonances" — affectent surtout la reprise de la sonate de type cyclique toute en développements variés. Les modifications se concentrent donc sur l'espace le plus important de la sonate qui, en fait de discours proprement énescien, ne représente peut-être pas tant le passage culminant mais, assurément, celui qui révèle la profondeur d'une pensée s'ouvrant largement sur les couches les plus enfouies de la sensibilité et de l'émotion musicales. C'est ici-même, dans la reprise, que s'exprime, par le rapport établi entre partie et tout, l'évolution progressive de l'élaboration de la forme, car c'est ici qu'apparaît en plein le contenu, le message du chant secondé par le jeu. En principe, les développements ont leurs propres méandres modaux annonçant les projections de la reprise. Mais, pris dans l'ensemble, tous les méandres modaux se réduisent à une seule et même constellation primaire. Cette qualité permet au compositeur d'obtenir une pluralité de points d'incidence entre les tracés thématiques et les surfaces modales de soutènement. Soient-elles investies d'un caractère d'antécédent, ou de conséquent, les particules-motif aussi bien que les sections amples de la forme déployée obéissent immanquablement au même principe de détermination — on dirait d'un panorama microstructural avec des prolongements et des solutions dans la macrostructure.

★

Le déroulement même de l'action musicale semble se produire dans un espace dramatique imaginaire, sur une scène devenue espace géométrique par l'imagination d'une trame dont les lignes convergent vers le point de fuite. Dès que l'on admet cette idée de „scène imaginaire" on comprend mieux, plus exactement plutôt, ces „musiques en musique", ces phénomènes et événements se déroulant en parallèle, mais „déphasés", placés à distance les uns des autres et délimités comme lieu, importance et implication dans l'histoire de la musique. Ce qu'est Enesco entend mettre en cause c'est la compatibilité musicale de valeurs, systèmes et conceptions compositionnels disjoints mais, non pas moins, en pleine expansion contradictoire et même chaotique. Le fait de se rendre compte du but poursuivi par le compositeur et dont témoignent ces „musiques en musique" jette le jour sur l'ensemble de la problématique posée par lui en 1906 avec son *Mouvement de Quatuor à cordes en Ut majeur*. Celui-ci précise en effet le parcours d'un véritable périple sur le champ de l'art musical. Les pérégrinations qu'il atteste ont leur raison d'être, elles émanent d'une pensée qui déborde en un projet de proportions monumentales. Cette *Partie* de *Quatuor à cordes* reflète une intention : celle de ne pas faire siens plusieurs principes de composition traditionnels que d'ailleurs, avant lui, Liszt, Berlioz et Schubert avaient répudiés. Il n'est pas tant question chez Enesco d'un choix basé sur des affinités de tempérament, que plutôt d'une sorte de recul devant des conventions, techniques, points de contact, procédés consacrés dans l'histoire de la musique mais devenus inactuels, inadéquats, vides de contenu. Enesco prend ses distances, simplement. Dans son cas il n'est pas non plus exclu qu'il ait envisagé également certaines réactions critiques manifestes à l'égard de la création musicale de quelques précurseurs et contemporains. Ainsi, comme violoniste, il a pu se référer de biais au geste du violoniste Louis Spohr qui, dans le final de la *Sixième Symphonie* (1839), avait suggéré une caricature de la musique la plus récente à l'époque, son geste demeurant pourtant sans écho à cause de la manière confuse et pas trop inspirée dont il l'avait esquissé. D'ailleurs, le procédé était pour ainsi dire dans le vent : Arnold Schönberg aussi, soit dit en passant, au beau milieu de son descriptif et programmatique *Quatuor à cordes opus 10* achevé en 1908 (le deuxième dans le groupe d'ouvrages de ce genre) va parodier le thème de la chansonnette *O, Du lieber Augustin* pour plonger ensuite dans l'ambiance des vers de *Litanei* et *Entrückung* du jeune poète Stephan George. Ainsi placée au pôle opposé de la menue chanson en tonalité populaire, l'image sonore des vers teintés de symbolisme du poète viennois signale précisément cette aspiration à une „scène imaginaire" élargie, adéquate à „une musique en musique" envisagée comme propre à l'ensemble de quatuor à cordes. L'imminence d'une gravitation dans le périmètre de la suite lyrique était symptomatique. Mais Enesco ne franchit pas ce seuil, il s'arrête avant lui et se retranche dans les limites du cycle non-programmatique, intrinsèquement musical.

Vue de la sorte, la partition investie de ce caractère de scène imaginaire largement ouverte sur l'absolu de la construction musicale peut être passible d'interventions répétées, partiellement modificatrices, graduées au cours d'un processus à long terme. Les œuvres fortement marquées des traits du poème, portent (chez Liszt par exemple) l'empreinte de pareilles interventions apparaissant de temps à autre. Ces reprises à distance ne semblent pas tant concerner la structure compositionnelle dans ses grandes lignes que, surtout, le support théorique, l'appui esthétique, l'expressivité de la composition en son essence, en son idée, en sa pensée jaillie de polyphonies et de sons longs intérieurs engendrant des pénétrées hétérophoniques nuancées. Le fait de présumer un scénario repose sur la présence d'alternances entre les états de veille et les états de rêve dans les sphères de l'invention compositionnelle, de l'imagination et de la fantaisie musicales, de même que sur le renversement des polarités et la conversion en leur contraire des fonctions thématiques principales et, respectivement, colatérales, en réalité toujours autrement contenues l'une dans l'autre.

En 1906, avec son *Mouvement de Quatuor à cordes en Ut majeur*, Enesco fait ressortir — par endroits avec toute la stridence, toute l'âpreté de la discordance délibérément voulue — l'antinomie dramaturgique entre l'extraversion et l'introversion de l'expression musicale déployée comme sur un vaste écran de fiction artistique.

★

Le déroulement de l'action sonore se réalise au fond, ici, par une certaine réduction à l'impulsion — à l'impulsion mélodique d'essence modale. D'une importance secondaire en échange semble l'invariance de quelques intervalles, de quelques sauts suivis de progressions plus douces, compensatrices, équilibrantes. Par contraste avec le climat de l'*Octuor opus 7*, Enesco s'éloigne de la segmentation lisztienne du motif parcimonieusement dosé et rendu apte à être converti en une file de structures d'un autre genre et d'une autre configuration, pour s'approcher davantage de la succession discrètement différenciée d'une seule et même substance ; il tend de la sorte vers des répétitions schubertiennes, exposées de façon variée et n'amenant pas des développements essentiels. La réversibilité de la formule mélodique par catégories expressives n'est pas exclue a priori mais systématiquement gardée en réserve, retardée là et autant que c'est possible. Mais lorsqu'elle s'institue, la récurrence signifie retour à la matrice, remise en ses droits de la formule originaire, principale, ordonnatrice, la ramenant ainsi de lointains et infinis parages sur la scène. La composition tend à devenir ce que les penseurs préclassiques appelaient „une variation en grand" — relevant de la sphère de la pièce, de la pièce de concert, complexe par l'envergure de ses contrastes alignés sur les plans et dans les registres d'un déroulement sonore gouverné par un sujet unique. C'était l'époque où la mentalité générale se guidait sur l'exemple de la *fantasia* baroque pour orgue. Envisagée à ce niveau, la composition acquière le statut du travail fait d'une seule pièce. Par l'entremise de la forme schubertienne, par l'entremise aussi de celle dont les développements sont tantôt éludés, tantôt convertis en expositions précisant le sens et progressivement culminantes dans l'idée d'un éclairage total du sujet ordonnateur, peut-être aussi par l'appel à la forme lisztienne, souple et dynamique, les points cardinaux de la forme énescienne de musique de chambre apparaissent plus clairement marquant une conception authentique, perfectible en vertu de son principe de conséquence. La forme énescienne coïncide avec un certain style de phraser, en l'espèce le style du phrasé violonistique, avec cette netteté d'articulation du chant, de la respiration, de la prononciation musicale. L'universalité de ce style si particulier réside dans la pureté du dessin mélodique, dans la soumission à un mélos absolutisé.

Au début de ce siècle où abonde de maintes et contradictoires recherches explorant tous les plans de l'art sonore, le principe le plus examiné de la théorie musicale en général et de la théorie de composition en particulier est celui de la dérivation et du développement thématiques. Récemment formulé par Hugo Riemann, ce principe est soumis à une analyse poussée et appliqué dans une vision méthodologique d'esprit classiciste, objectivement comparatiste, légèrement simplificatrice et abstractisante. Le problème qui se pose est de trouver les critères d'une déduction de proche en proche du plus grand nombre d'aspects relevant du motif, en partant d'un modèle défini. La forme et le caractère spécifique de l'antécédent (le thème) se constituent en support garanti d'émanations thématiques agissant sur tous les plans compositionnels (mélodique, harmonique, rhythmique, agogique, hétérophonique, ornemental) et transformables de manière diverse en leurs catégories expressives. Le développement des aspects dérivés est donc le conséquent de l'antécédent morphogénétique soumis à une dynamique de variation concernant la totalité des effets de conséquence. Ce qui est tout neuf en cela c'est la dualité escomptée : l'aspect dérivé doit, non pas seulement symboliser ou représenter l'entité première, causale, mais aussi instantanément devenir lui-même autonome et susciter à son tour des développements particuliers. Le sens de ce processus n'est donc pas seulement de renouveler le fonds thématique de par sa propre substance, mais aussi d'enrichir ce fonds qualitativement, c'est-à-dire en soi. En tout et pour tout on recherche la réalisation d'une altérité progressivement potentielle.

Pour lors, en 1906, avec son *Mouvement de Quatuor à cordes*, Enesco se donne — une fois de plus — comme objectif les conditions de base d'une transfiguration thématique opérant sur des plans supérieurs successifs.

Ce renouvellement incessant du discours sonore — au moyen d'aspects rendus autonomes et d'une prolifération discrète des contrastes — se manifeste par des enchaînements de dessins de nature thématique mais sensiblement différenciés du motif originaire, circonscrits décorativement et nuancés à l'infini hétérophoniquement. Ceci implique inévitablement le principe dialectique de la suspension, au niveau de certaines dérivations, de la qualité thématique primordiale et peut même amener, par endroits, certaine annihilation du modèle de base, du dessin mélodique initial. Hugo Riemann s'était déjà posé une série de problèmes de cet ordre en analysant méticuleusement les sonates pour piano et les quatuors à cordes beethovéniens. Puis, avec Liszt et Wagner, cette suspension dangereuse de la qualité thématique immanente dans les classes de variantes dérivées du thème n'a fait que davantage — et inévitablement — accentuer de profondes pénétrations dans le royaume de l'expression et de la forme musicales, cultivées à refus par le romantisme.

Enesco est parmi les premiers à se saisir de cette situation d'exception absolue, confuse mais fortement tendue, apte à produire des standardisations compositionnelles, des nivellements stylistiques et des structurations partielles marquées d'épiphénomènes diversement nuancés. D'un autre côté, la possibilité de s'inscrire à nouveau dans l'esprit classique permet un rapprochement des lignes de forces de la forme beethovénienne et — dans le cas d'Enesco — de la polyphonie de Bach ressentie intuitivement comme une sorte de monodie bachienne universalisée au plus haut point. Le fameux *„Ableitungs- und Durchführungsprinzip"*, considéré comme un virtuel *„Wendepunkt"*, comme un „lieu de retour à soi", par une transfiguration supérieure des valeurs configurées, a, avant tout, le don d'éclairer trois côtés déterminants de la pensée énescienne, à savoir : a) l'unité de la substance thématique, propre au cycle de mouvements tenant à l'espèce de la grande sonate classique ; b) l'unité conceptuelle des groupes d'ouvrages tenant à des espèces distinctes ou à des genres supraordonnateurs ; c) l'unité génétique de l'entière substance thématique envisagée dans la perspective de l'œuvre d'auteur en voie de constitution systématique.

Ainsi entrevus, les rouages de l'invention mélodique s'éclairent : ce sont les rouages d'une invention capable d'embrasser et de réglementer la diversité dans l'unité. La pensée musicale reprend conscience, vers 1906, de la dialectique immanente à l'immense ensemble de qualités, disponibilités, traits formatifs et dessins microstructuraux tenant de ce qui pourrait être appelé „la face suprapersonnelle" de l'histoire de la musique polyphonique. Cette „face" semble renvoyer, partout et toujours, à un tableau virtuel d'éléments mélodiques réductibles en dernière instance à des ensembles d'ensembles dérivés d'un thème bref, de nature et sonance modale-monodique. Autour de l'année 1906 les thèses les plus controversées concernent justement la possibilité ou, au contraire, l'impossibilité d'étendre la ligne des émanations et dérivations mélodiques provenues d'un thème musical bref, très bref, extrêmement bref, voire même presque ponctuel en sa structure cellulaire. Les investigations de cet ordre mènent à des ruptures d'équilibre affectant la totalité du paysage musical en absolutisant d'une part les tendances de langage et d'autre part aussi les tendances de construction, nécessairement complémentaires à une étape historique annonçant une fois de plus la totale mise en relief de la forme et des moyens de langage. Il est évident que l'adage de Beethoven comme quoi „dans l'art, il n'existe pas de règle qui ne puisse être anéantie par une autre règle supérieure" guide ces tendances, mais leur modernité

réside dans la manière dont elles se manifestent et se propagent, prouvant l'inexistence d'un prétendu „style d'époque" et dissipant l'espoir de jamais réaliser un pareil style. Il serait même catastrophique de consacrer à tout jamais, sous le prétexte qu'elles sont „historiques", les solutions stylistiques et les modalités compositionnelles jadis formulées par Liszt, Wagner, Franck, Strauss. Elles s'estompent dans le crépuscule, tandis que les regards se tournent vers l'horizon d'un art musical réuni sous le dôme de la „forme beethovénienne" et de la „polyphonie bachienne". Ces polarités définissent les nouveaux anneaux d'évolutions existants dans l'univers de la musique. Leur unité est réelle ; Beethoven lui-même l'avait ressentie puisque, une centaine d'années auparavant, placé comme il l'était sur le seuil de deux siècles fondamentalement différents, il disait néanmoins : „...tel que je suis habitué d'écrire, c'est l'entier que j'ai aussi dans ma musique instrumentale, sans cesse devant mes yeux".

★

Rapporté à la totalité de l'œuvre d'auteur d'Enesco, le genre du quatuor à cordes est par excellence celui des comparaisons de styles, peut-être même le domaine et la scène d'expérimentation de mouvements stylistiques centrifuges et centripètes. Rien n'y masque ou n'y atténue les contraires. Bien plus, les contraires exprimant une opposition conceptuelle y sont même renforcés et suivis dans toutes leurs conséquences. La variété des phénomènes est si grande qu'elle peut même mettre en question l'unité stylistique du tout. De ce point de vue, Enesco s'approche de Liszt car le prisme à travers lequel il observe les phénomènes reflète la mentalité du dernier des grands classiques de la musique, c'est-à-dire de Schubert. Enesco actualise et développe en effet la typologie des grands quatuors à cordes de ce dernier dans d'autres conditions de style, nettement marquées par les exigences de la forme beethovénienne et les suggestions de la polyphonie bachienne. C'est à ces deux pôles également qu'il rattache le mécanisme des motifs wagnériens (de subtile contiguïté berliozienne) et la luxuriance des figurations de Strauss, symboles d'une construction compositionnelle fondée sur l'harmonie. C'est aussi dans le quatuor à cordes énescien qu'apparaît en plein et acquiert tout son sens le dialogue des musiques constituées, de même que la référence à une vaste antériorité musicale comprise à travers temps dans sa diversité concrète et scrutée plus loin dans la multitude et la multiplicité des solutions spécifiques.

C'est dire somme toute qu'en 1906 Enesco se lance à une pertinente et, à la fois, tranchante comparaison des valeurs et principes musicaux, indigènes d'une part, universels d'autre part. La solution qu'il cherche dans l'idée d'une possible synthèse intégratrice n'est ni française, ni allemande, ni largement européenne, mais spécifiquement roumaine — étayée d'un fond d'intonation en caractère modal, englobant des suggestions ancestrales. Sous sa plume, des sèves nourrissantes, diffusées et raffinées au cours de nombre de siècles, montent à la surface tout naturellement, nécessairement, organiquement. Entrevue dans ce contexte et ambiance, la dichotomie stylistique du langage musical — telle qu'elle se manifeste en cette partition labyrinthique appartenant au genre le plus dynamique de la musique instrumentale — s'explique et se justifie. Ni les symphonies, ni les suites pour orchestre ou les poèmes symphoniques, ni les sonates, pièces et cycles de mouvements pour instruments seuls ou ensembles traditionnels ne dénotent un dialogue des musiques analogues, aussi prégnant que celui déployé périodiquement dans le vecteur du quatuor à cordes. Le rassemblement de forces de 1906 est destiné à l'exploration de coordonnées, toutes et chacune prise à part, suffisamment incertaines. Onze essais préliminaires entrepris sur la voie d'approche du quatuor à cordes, laissent entrevoir une généralité stylistique d'un caractère académique marqué, traitant un ensemble conventionnel de thèmes et recourant à une conduite assez amorphe des voix et à une figuration harmonique improvisée. Presque rien ne franchit le seuil de l'esquisse première, de la mise en équation provisoire, de la simple ouverture vers des perspectives toujours possibles. Seul le projet d'un *Quatuor à cordes en sol dièze mineur* semble renvoyer (dans l'Adage) à l'idée d'une fugue lente introductive, ni bachienne, ni beethovénienne, mais lisztienne, crayonnée sur un sujet assez approchant du sujet de fugue traversant la *Symphonie „Faust"* de Liszt. D'ailleurs, le schéma de cette grande construction compositionnelle, subsidiairement rhapsodique en sa pensée dramaturgique dûment précisée, pouvait constituer le point de départ d'un ouvrage orchestral avec participation chorale, de vastes portée temporelle et teneur. Liszt spécifie dans le titre : trois tableaux de caractère (d'après Goethe) et chœur final. Le spectre de la *Troisième Symphonie* semble déjà planer dans le classicisme de la vision romantique et dans la modernité de l'heureux agencement des valeurs classiques et romantiques. Ce qui pourrait paraître du néoromantisme tient en fait d'une nostalgie du classique, d'une aspiration à s'inscrire dans le classicisme et donc la pérennité. Dans le projet de *Quatuor en sol dièze mineur*, les appels et les tentations exercés par le genre rhapsodique sont présents — et même saisissants — sur le plan de la mélodie, du phrasé mélodique, plus exactement dit de l'intonation et du modelage des thèmes. On y remarque aussi, nullement négligeable d'ailleurs, certaine idiosyncrasie pour le développement thématique d'aspect académique. Il la partage avec Liszt et Berlioz. Les onze esquisses de quatuor en témoignent : le fait de se placer en dehors des règles de conformité, étroites et inutiles, apparaît même comme typiquement énescien, surtout en cette phase de son évolution. Il entrevoit des problèmes nouveaux qui appellent, à leur tour, des solutions toutes neuves, transgressant catégoriquement les limites d'un travail de routine. Ce qu'il faut définir c'est la nature et le caractère organique du thème musical considéré en tant qu'entité générale dérivée d'un ensemble de sons-éléments disposés en succession ou articulation scalaire. En conséquence, le motif musical se présente comme une succession de sons en ordonnance modale-mélodique. On voit déjà se dessiner définitivement la modalité de la formule, du type de progression mélodique. Le chemin vers la *Troisième Symphonie*, vers *„Oedipe"* et *„Vox Maris"* part de ce tournant survenu en 1906.

C'est à la lumière de ce devenir déployé en plusieurs dimensions finalement concentriques que peuvent être interprétés les comparaisons stylistiques et les repères d'un renouveau de retour à l'essence dont témoignent les multiples conflits parallèles, matérialisés dans l'amas de signes de cette partition demeurée à l'état de Torso.

★

Le *Mouvement* de *Quatuor à cordes en Ut majeur* prête expression et rôle artistique à des gestes, figures, tournures de motifs, types de formules mélodiques, aspects et facettes stylistiques relativement étrangers les uns aux autres et se situant en-dehors du périmètre proprement dit de la musique énescienne individualisée. Les éléments énumérés dans l'exposition mais non-développés en tant que tels par la suite — simplement enfilés en ordre historique récurrent — sont censés être caractéristiques, familiers à presque tous les connaisseurs en la matière. Ils smybolisent l'art de quelques coryphées — Richard Strauss, Wagner, Liszt et Schubert. Les allusions sont si directes, si frappantes, si percevables et compréhensibles qu'on ne saurait ne pas en tenir compte. Le fait même qu'Enesco étend si considérablement et allonge délibérément cette projection rétrospective, matérialisée dans la section thématique collatérale, signifie une prise de position éloquente par la franchise de la comparaison. L'heure est crépusculaire mais, tout de même, éclairée du dedans par la grande question et la grande réponse que pose

le finale du dernier quatuor à cordes beethovénien, l'*Opus 135*. Le débat de principes ne peut être éventuellement wagnérien puisque le représentant du drame musical avait essayé d'entonner le thrène de la symphonie et, par extension d'idée, du quatuor à cordes également. Or, Enesco assurera même à son opéra *„Oedipe"* un statut de symphonie. Il ne saurait être brahmsien non plus l'engagement dans la controverse puisque celle-ci ne vise pas seulement une œuvre d'auteur mais toute une époque prolongeant la voie sur les trajectoires du classicisme. Assailli par la pluralité des systèmes de langage harmonique et la variété des investigations dans la sphère du style musical, Enesco vise tout droit les exceptions à la règle. Autour de lui, les choses se précipitent : presque tous les styles généraux — de tout ordre : scénique, symphonique, concertant, de chambre, voire même de musique sacrée — sont redimensionnés, reformulés, bousculés. Cela affecte l'application des principes stylistiques particuliers aux genres et sous-genres traditionnels que l'évolution historique a subtilement différenciés. Le sentiment de modernité qui est dans l'air oblige à vérifier la connaissance. Aussi, est-ce symptomatique que dans le *Mouvement de Quatuor* l'insertion des diverses entités mélodiques de micromotifs, nuancées comme de simples citations incidentelles, n'a pas un caractère de prospection c'est à dire d'exposition agissant sur le plan de la macrostructure, mais au contraire un caractère fonctionnel épisodique, transitoire, purement et simplement objectivement comparatif. L'énumération des sions et la polyphonie à des concentrés de tension, motifs concerne au fond une variété d'aspects afférents à l'art de conduire les voix, insistant en dernière instance sur le choral harmonique à voix homogènes, sur la relation modal/tonal. Les fragments à la manière de Strauss, Wagner, Liszt, Schubert symbolisent l'univers tonal, tout le reste est un argument destiné à accréditer la condition d'être et d'exister de l'ordre modal, concrétisé en motifs et thèmes essentiellement modaux. La dichotomie est clairement formulée, illustrée par des modèles de la plus large diffusion et audience, d'une éloquence en soi. Une dichotomie de ce genre implique le risque du collage, d'une architecture hétérogène. Mais c'est précisément par suite d'une telle mise en question que la structure compositionnelle d'ensemble correspond finalement à une matrice unique d'entités mélodiques, s'enrichissant au fur et à mesure des valeurs réunies et ne dépassant pas les limites de la technique de combinaison appliquée.

Ainsi envisagées, les comparaisons contribuent à élargir, élever et surtout approfondir la connaissance musicale, cette connaissance dominée et conduite par la volonté de style du créateur de musique originale. Loin de signifier des influences subies involontairement et des juxtapositions ecclectiques fâcheuses tout en étant réalisées avec entendement et finesse, les comparaisons délibérées constituent en réalité l'expression de la disponibilité et de la capacité d'Enesco de mettre en page le style lui-même, en se servant des tonalités requises pour l'inévitable option, désormais directrice. Au vrai, ce qui intéresse notamment dans ce débat de principes c'est l'insistance sur les différences spécifiques, sur la proche présence d'un genre essentiellement énescien. Ce genre s'institue en 1906, l'année même où à Stuttgart, lors de la polémique surgie autour de l'opéra *Salomé* de Richard Strauss, Félix Draeseke parle de „la confusion en musique". En 1907, à Trieste, Ferruccio Busoni publie un éloquent *Projet d'une nouvelle esthétique de l'art sonore*. De nombreuses correspondances idéales relient le compositeur Busoni et le compositeur Enesco. On les reconnaît dans le *Concerto pour piano et orchestre avec alto seul et chœur final*, opus 39 (1906) de Busoni, où celui-ci exemplifie ses propres dilemmes et options stylistiques. Se rattachant à l'ambiance crépusculaire du moment, d'autres parallèles peuvent, aujourd'hui, être faits en écoutant la *Troisième Symphonie, avec voix solistes et chœur* (1906) de Guy Ropartz, la *Simfonia del Mare* (1906) de Gian Francesco Malipiero ou bien aussi *Le Poème de la Forêt*, opus 7 (1906) d'Albert Roussel — poème ultérieurement appelé *Première Symphonie*. Dans ce contexte, l'énigmatique *Torso* énescien acquiert son véritable caractère, d'une importance nullement négligeable.

Enescienne est en premier lieu l'expression compositionnelle, la manière dont se meuvent les idées musicales qui résident à l'intérieur de la construction, prêtant au discours sonore cette note d'ineffable caractéristique, prégnante, incomparable, impossible à confondre dans l'univers de la musique néoromantique.

Telle qu'elle se présente, elle n'a pas d'égal cette expression qui se construit de particules de motifs, variées dirait-on à l'infini, soumises à de multiples contrepoints modaux dispersés de manière polyphonique en une foule de dessins — pourtant si facilement compréhensibles —, ramifiées et entrelacées de façon à ce qu'elles symbolisent partout et toujours un seul et même tronc de cellules-motif originaires — celui-là même dont, chaque fois autrement, Enesco fera symphonies, sonates, suites, poèmes, cycles de mouvements, actes et tableaux du genre de l'opérfa lyrique. Elle demeure pure et inaltérée en son classicisme, cette expression.

Comme nul autre à son époque, Enesco pose les bases d'une musique s'éparpillant de l'unisson pour se réduire à l'unisson, d'habitude aux deux extrémités de longs tracés mélodiques germant d'un son tenu (l'*ison* = bourdon) et se rapportant à ce même son tenu en vertu d'une corrélation issue des propres fonctions harmoniques de ce dernier. C'est en somme l'approfondissement d'un concept éminemment énescien : celui d'une mélopée modale continuellement soutenue, tissée de réitérations variées, structurée — en esprit polyphonique — comme une polyphonie riche en discrètes voix intérieures, étendue sur le discours — telle une „métamonodie" douée de valences contrapuntiques rassemblées à la façon d'un circuit de voix mélodiques réduites à l'essence. Le discours énescien amène la monodie à des extensions et la polyphonie à des intensités, illustre la illustre la dispersion de la première et la réduction de la seconde.

Le style énescien reflète l'accroissement des phénomènes de gravitation, selon l'esprit de classicisme proprement néoromantique, mais, à la fois, manifeste de la mesure, une tendance à l'équilibre des choses, la marche progressive vers un achèvement réalisé en tous les aspects de la structure et de l'expression compositionnelle.

Situé au carrefour de deux grandes époques jumelles de l'histoire de la musique européenne, Georges Enesco se range parmi ces musiciens de vocation qui, à ce moment-là, se montrèrent conscients de la dissolution du séduisant mythe romantique proclamant le progrès continu des techniques et langages musicaux. En concevant un cycle de mouvements de proportions monumentales — objectif capital au début d'un siècle de modernité éruptive —, Enesco met en cause, par-delà le choix entre la primauté de la sensibilité, l'intensité même de la communication subjective, les permanences du message musical. A la source de cette mentalité réside son intraduisible pathos violonistique, le véritable pétrisseur du style „énescien".

La diversité des rapports de parallélisme et de contradictoire fait de ce Torso labyrinthique une „variation en grand", exemplaire en sa noblesse et sincérité artistiques, exemplaire surtout de la pensée énescienne.

(En français par Colette Ghimpeteanu)

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
Trăinicia și vitalitatea economiei românești . 1
Doru Popovici
Menirea creatorului contemporan 3

CENTENARUL EMINESCU

Mihai Eminescu și muzica românească (II) material realizat de Iosif Sava . . . 5

CREAȚII

Carmen Stoianov
Vocal-simfonicul — teritoriu al valențelor umaniste 10
Laura Manolache
Andrei Tănăsescu — Concertul pentru viaară și orchestră 11

ÎNSEMNĂRI

Cristina Sârbu
Teatrul muzical pentru copii 16
Cărți și discuri pentru copii 16

PORTRETE DE INTERPREȚI

Cristina Sârbu
Lavinia Tomulescu-Coman 17
Ligia Ardelean
Niculina Mirea 19

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Anca Ioana Andriescu, Valentina Sandu, Cristina Sârbu, Elena Zottoviceanu, Ileana Ursu, Dumitru Avakian, Michaela Roșu, Marta Paladi, Alfred Hoffman . . 22

RECENZII

Ruxandra Arzoiu
Din lumea operetei 30
Dan Buciu
Mircea Neagu — Armonizări și adaptări corale pentru două și trei voci 30
Anca Florea
Educarea auzului muzical dificil 31
Georgeta Băcioiu
O nouă metodă de pian 32
Marin Marian
Rezonanțele jazz-ului 32

CRONICA DE DISC

Alexandru Vasiliu
Johnny Răducanu — Jazz Made in Romania 33

DE PESTE HOTARE

Prezențe românești
Cristina Sârbu
Oaspeți români în Uniunea Sovietică . . . 34
Anca Florea
Trio „Syrinx" 34
Mihai Ungureanu 35
Cristina Sârbu
Alexandru Tomescu 35
Gabriel Negry
Festivalul Internațional de dans și balet Paris '88 36
Baletul teatral contemporan 36
Dansul postmodern 37
Perspectiva diversificării universului spațial coregrafic 38
Madeleine Karacașian
Noutăți editoriale 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Wilhelm Berger
Le labyrinthe d'un Torso. Mouvement de quatuor à cordes d'Enesco (1906) 40

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
La solidité et la vitalité de l'économie roumaine 1
Doru Popovici
La mission du créateur contemporain . . 3

LE CENTENAIRE EMINESCU

Mihai Eminescu et la musique roumaine (II) (matériel réalisé par Iosif Sava) . . . 5

ŒUVRES

Carmen Stoianov
Le domaine vocal-symphonique — un territoire des potentiels humanistes 10
Laura Manolache
Andrei Tănăsescu — Le concerto pour violon et orchestre 11

NOTES

Cristina Sârbu
Le théâtre musical pour enfants . . . 16
Livres et disques pour enfants 16

PORTRAITES D'INTERPRÈTES

Cristina Sârbu
Lavinia Tomulescu-Coman 17
Ligia Ardelean
Niculina Mirea 19

LA VIE MUSICALE

Signataires: Anca Ioana Andriescu, Valentina Sandu, Cristina Sârbu, Elena Zottoviceanu, Ileana Ursu, Dumitru Avakian, Michaela Roșu, Marta Paladi, Alfred Hoffman . . 22

COMPTES RENDUS

Ruxandra Arzoiu
De l'univers de l'opérette 30
Dan Buciu
Mircea Neagu — Armonizări și adaptări corale pentru două și trei voci (Harmonisations et adaptations chorales pour deux et trois voix.) 30
Anca Florea
Educația auzului muzical dificil (L'éducation de l'ouïe musicale difficile) 31
Georgeta Băcioiu
Une nouvelle méthode de piano 32
Marin Marian
Les résonnances du jazz 32

CHRONIQUE DU DISQUE

Alexandru Vasiliu
Johnny Răducanu — Jazz Made in Romania . 33

ASPECTS DE LA VIE MUSICALE A L'ÈTRANGER

Présences roumaines
Cristina Sârbu
Hôtes roumaines en Union Soviétique . . 34
Anca Florea
Trio „Syrinx" 34
Mihai Ungureanu 35
Cristina Sârbu
Alexandru Tomescu 35
Gabriel Negry
Le Festival International de la danse et du ballet — Paris '88 36
Le ballet théâtral contemporain 36
La danse postmoderniste 37
La perspective d'un univers spatial chorégraphique diversifié 38
Madeleine Karacașian
Nouveautés de l'édition 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Wilhelm Berger
Le labyrinthe d'un Torso. Mouvement de Quatuor à cordes d'Enesco (1906) 40

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

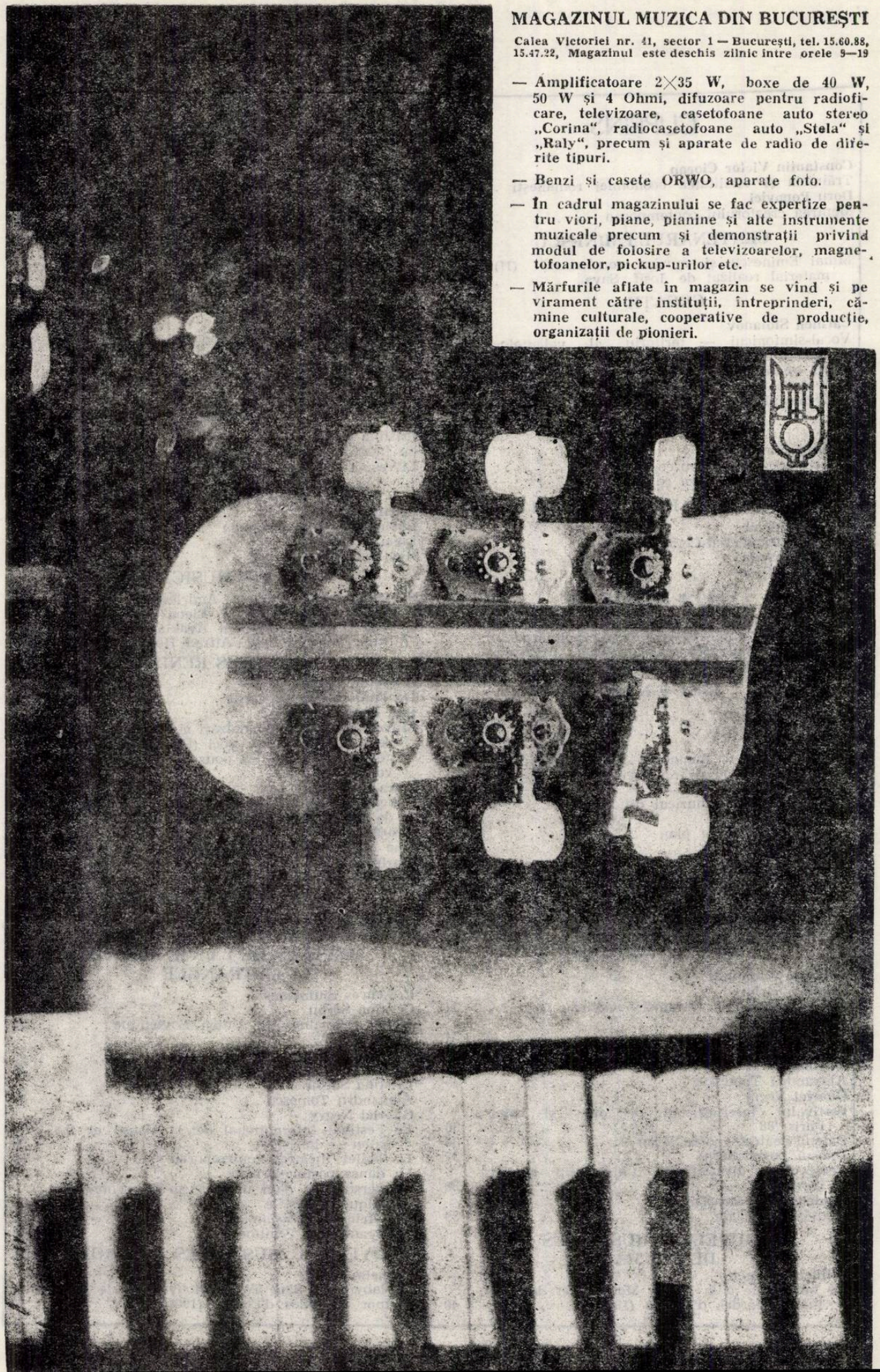
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de dife-rite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pen-tru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magne-tofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vind și pe virament către instituții, întreprinderi, că-mine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.



MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector I — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală : muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.

— Revista „Muzica".

— Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru.

— Casete imprimate cu muzică populară și ușoară.

— Instrumente de fanfară.

— Piane, viori, viole, violoncele, contrabași

— Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, tambale de concert, baterii de jazz.

BIBLIOTECA „ASTRA"

MUZICA Nr. 2 48 p. București — Februarie 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Asociația corală „Al. I. Cuza" Ruginoasa, jud. Iași

I. P. Informația — c. 1003

Lei 15

3

MARTIE 1989

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în funcția de președinte al României socialiste — un act de importanță istorică în dezvoltarea patriei noastre 1

Mihaela Marinescu
Chipul nou al satului socialist oglindit în creația corală a compozitorilor noștri 3

Doru Popovici
Șantierul componistic — oglindă a idealurilor patriotice și umaniste 5

Din activitatea Uniunii Compozitorilor 7

CREAȚII

Fred Popovici
Simfonia a II-a de Tiberiu Olah 9

ÎNSEMNĂRI

Anca Florea
Cella Delavrancea în desenele lui Theodor Pallady 15

Theodor Grigoriu
Olivier Messiaen la 80 de ani 19

Dem. Diaconescu
Ioan D. Chirescu 25
Radu Gheciu
Alexandru Theodorescu 26

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Luminița Vartolomei, Anca Ioana Andriescu, Liviu Dănceanu, Nicolae Brînduș, Marin Marian, Alfred Hoffman, Mihaela Marinescu, Elena Zottoviceanu, Laura Otilia Vasiliu, Anca Florea, Boris Chelaru 28

RECENZII

Ianca Staicovici
Interviurile lui George Enescu 36
Dan Buciu
Coruri de Tudor Jarda 37
Marin Marian
Cîntecul zorilor și al bradului 37

DE PESTE HOTARE

Anca Florea
Horia Andreescu 39
Dan Grigore 39

Cristina Sârbu
Cîntăreți români pe scena Operei din Russe . . 39
Concertino — Praga 1988 40

Ioana Ieronim
Ecouri de presă 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Anatol Vieru
Palindromes musicaux 42

SOMMAIRE

L'élection de Nicolae Ceaușescu à la fonction de président de la République Socialiste de Roumanie acquiert une importance historique dans l'évolution de la patrie 1

Mihaela Marinescu
Le nouvel aspect du village socialiste illustré par l'œuvre choral de nos compositeurs . . 3

Doru Popovici
Le „chantier" de la composition roumaine, un miroir dex idéaux patriotiques et humanistes 5
De l'activité de l'Union des Compositeurs . . . 7

ŒUVRES

Fred Popovici
La IIe Symphonie de Tiberiu Olah 9

NOTES

Anca Florea
Cella Delavrancea dans les dessins de Theodor Pallady 15

Theodor Grigoriu
Olivier Messiaen à ses 80 ans 19

Dem. Diaconescu
Ioan D. Chirescu 25
Radu Gheciu
Alexandru Theodorescu 26

LA VIE MUSICALE

Signataires: Luminița Vartolomei, Anca Ioana Andriescu, Liviu Dănceanu, Nicolae Brînduș, Marin Marian, Alfred Hoffman, Mihaela Marinescu, Elena Zottoviceanu, Laura Otilia Vasiliu, Anca Florea, Boris Chelaru . . 28

COMPTES RENDUS

Ianca Staicovici
Les interviews de Georges Enesco 36

Dan Buciu
Coruri (Chœurs) par Tudor Jarda 37

Marin Marian
Cîntecul zorilor și al bradului (Le chant de l'aube et du sapin, motifs populaires rituels) . . 37

ASPECTS DE LA VIE MUSICALE DE L'ÉTRANGER

Anca Florea
Horia Andreescu 39
Dan Grigore 39

Cristina Sârbu
Chanteurs roumains sur la scène de l'Opéra de Russe (Bulgarie) 39
Concertino — Prague 1988 40

Ioana Ieronim
Echos de presse 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Anatol Vieru
Palindromes musicaux 42

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXIX NR. 3 (438) MARTIE 1989

ALEGEREA TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU ÎN FUNCŢIA DE PREŞEDINTE AL ROMÂNIEI SOCIALISTE, UN ACT DE IMPORTANŢĂ ISTORICĂ ÎN DEZVOLTAREA PATRIEI NOASTRE

Cu sentimente de aleasă prețuire și profundă recunoștință, de nețărmurită dragoste și entuziastă mîndrie patriotică, țara, întregul popor, într-o deplină unitate de cuget, simțire și angajare, aduc un fierbinte și vibrant omagiu secretarului general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii, tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU, cu prilejul împlinirii, la 28 martie, a unui deceniu și jumătate de cînd, prin unanimă voință națională, ilustrul nostru conducător, marele erou al patriei și neamului, a fost învestit în cea mai înaltă funcție de stat, devenind întîiul președinte al României.

Omagiind personalitatea de excepție a tovarășului Nicolae Ceaușescu, fiul cel mai de seamă al națiunii, revoluționar patriot și înflăcărat militant comunist, care și-a consacrat și își consacră întreaga viață și activitate împlinirii idealurilor de independență și libertate, de dreptate socială și națională ale poporului român, toți fiii și fiicele acestor străbune meleaguri — cu încredere nestrămutată în justețea și realismul politicii partidului și statului nostru — își exprimă hotărîrea fermă de a munci și în continuare, cu eroism și abnegație pentru propășirea multilaterală a țării, sporind strălucirea măreților ctitorii din anii glorioși ai celei mai înfloritoare epoci din milenara existență a patriei — epoca inaugurată de Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român.

Istoricul forum al comuniștilor români, din iulie 1965, a insuflat partidului, poporului și țării un spirit nou, profund creator, care a însemnat prospețime, receptivitate și vigoare în gîndire și acțiune, punînd capăt cu hotărîre tendințelor conservatoare, șablonismului și concepției „modelului unic", eliminînd formele și metodele anacronice de conducere, angajînd resursele naționale într-un amplu și rodnic proces de perfecționare generală și neîntreruptă a vieții societății socialiste românești. Înscrisă într-o firească succesiune în cronica marilor evenimente memorabile care și-au pus puternic și inconfundabil pecetea asupra destinelor națiunii, asupra înfăptuirii grandioasei opere de edificare a orînduirii socialiste și comuniste în patria noastră, ziua de 28 martie 1974 întruchipa actul istoric care marca începerea unui moment nou, superior de fructificare a cadrului politic, economic și social fundamentat de Congresul al IX-lea al partidului. Țara întreagă a văzut în alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu ca întîiul președinte al României, nu numai demnitatea pe care o conferă aceluia care a deschis în iulie 1965 epoca adevărului, a independenței și democrației autentice, în mersul continuu al revoluției și construcției socialiste, ci și deschiderea unor noi orizonturi în biruințele partidului, poporului și patriei, de înnoire și de izbîndire a celor mai nobile și mai îndreptățite năzuințe naționale. Atît Congresul al IX-lea cît și alegerea președintelui țării au fost clipe istorice așteptate în adîncul ființei neamului, semnificînd descătușarea uriașelor energii ale poporului român, stăpîn pe potențialul material și spiritual al patriei ce-și redobîndea atunci autoritatea deplină. Mărețele înfăptuiri dobîndite în tot acest răstimp încununat cu epocale cuceriri, noile transformări revoluționare ce au imprimat țării o accelerată și multilaterală dezvoltare, dovedesc lumii întregi ce poate realiza un popor, într-o perioadă istorică scurtă, cînd devine cu adevărat suveran în propria sa patrie și cînd îi sînt asigurate cele mai bune condiții pentru a-și valorifica forțele și capacitatea creatoare. Practic, nu există domeniu care să nu fi înregistrat o puternică dezvoltare, să nu se fi înscris ferm pe orbita progresului. Au fost acumulate importante valori materiale și spirituale, s-au dezvoltat forțele de producție în mod armonios, în toate zonele țării, au fost perfecționate relațiile de producție, a crescut fără încetare avuția națională. Astăzi, ca urmare a acestor înfăptuiri de seamă, România se mîndrește cu o economie dinamică, echilibrată, modernă, cu mari întreprinderi industriale, a căror înzestrare tehnică se situează la nivel mondial, cu ritmuri de creștere dintre cele mai înalte nu numai în industrie, ci și în agricultură — ramură a economiei aflată într-o continuă dezvoltare și modernizare, în pas cu cele mai noi cuceriri ale revoluției tehnico-științifice contemporane.

Acum, la împlinirea a 40 de ani de la Plenara C.C. al P.C.R. din 3—5 martie 1949, care a hotărît începerea transformării revoluționare a agriculturii românești, prin inițierea procesului de cooperativizare, parte integrantă, legică a măreței opere de edificare a orînduirii socialiste, retrospectiva realizărilor dobîndite confirmă cu puterea faptelor, cu argumentele succeselor, justețea și necesitatea căii pe care a ales-o cu patru decenii în urmă, întreaga ță-

rănime din patria noastră. Cu deosebire după Congresul al IX-lea, partidul a adoptat și în domeniul politicii agrare, ca de altfel în toate celelalte domenii, soluții realiste, creatoare, care, pe temeiul principiilor socialismului științific, au răspuns condițiilor economice, sociale și politice ale țării, cauzei dezvoltării armonioase, multilaterale a noii societăți. Restabilindu-se rolul agriculturii ca ramură de bază a dezvoltării economico-sociale a patriei noastre, a construcției socialiste, s-a acționat pentru creșterea puternică a producției agricole, realizîndu-se mari sisteme de irigații, pe aproape 4 milioane de hectare, importante lucrări de îmbunătățiri funciare, de ameliorare a solului, de sporire a potențialului productiv al pămîntului. Au fost rezolvate problemele mecanizării complete a agriculturii, ale chimizării, creîndu-se astfel condiții pentru obținerea unor recolte bune — care în ultimii ani se ridică la circa 30 milioane tone de cereale — și pentru o creștere importantă a producției în toate celelalte sectoare ale agriculturii.

Subliniind semnificația istorică a cooperativizării, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta: *„Este de neconceput să gîndim că s-ar fi putut realiza marile progrese în agricultura românească fără sectorul socialist de stat și cooperatist, că am fi putut obține creșterea puternică a producțiilor și să ajungem, în satele și unitățile care au pășit acum 40 de ani printre primele pe calea cooperativizării, la producții de 8 000—9 000 kg grîu și orz la hectar, de peste 20 000 pînă la 30 000 de kg de porumb știuleți le hectar! Înseși aceste rezultate demonstrează cu puterea faptelor, a realităților, superioritatea și justețea organizării socialiste a agriculturii în țara noastră!“*

La ora acestui fructuos și sugestiv bilanț al realizărilor obținute de toți lucrătorii ogoarelor patriei, în răstimpul care a trecut de la începerea procesului de cooperativizare, agricultura țării se înfățișează ca o ramură în plină dezvoltare intensivă, capabilă să aducă o contribuție tot mai sporită la modernizarea satului românesc, la ridicarea nivelului de trai al întregului popor, la progresul general al patriei, în concordanță cu hotărîrile Congresului al XIII-lea și Conferinței Naționale ale P.C.R., cu obiectivele noii revoluții agrare, cu orientările și indicațiile formulate de secretarul general al partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Ca rezultat al gîndirii clarvăzătoare, științifice a ctitorului României contemporane, al energiei cu care acționează pentru valorificarea la cote superioare a întregului potențial creator al națiunii, procesul complex al înfăptuirii obiectivelor construcției socialiste s-a perfecționat și se perfecționează continuu în toate structurile și componentele sale definitorii. Sub înțeleapta conducere a marelui ei președinte, România a străbătut un glorios drum de muncă și împliniri revoluționare ce se regăsesc, azi, într-o nouă geografie economică și într-un înnoit climat politic și social. Au progresat știința, învățămîntul, arta și cultura, în a căror dezvoltare un rol hotărîtor revine tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu, a crescut gradul de bunăstare materială și spirituală a poporului. Datorită preocupării permanente a secretarului general al partidului, președintele țării, în România a fost creat și dezvoltat continuu un sistem original al democrației muncitorești-revoluționare, în care toți membrii societății noastre sînt pe deplin egali în drepturi și îndatoriri, potrivit eticii și echității socialiste, umanismului profund ce caracterizează întreaga noastră orînduire. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat, în repetate rînduri, că socialismul este de neconceput fără o largă și autentică democrație revoluționară, fără creșterea rolului partidului, al statului, al organismelor democratice în viața întregii societăți. Certitudinea împlinirilor noastre viitoare, a trecerii României în rîndul țărilor cu nivel mediu de dezvoltare, a evoluției ascendente a patriei noastre pe drumul progresului și civilizației își găsește motivația de fond în identitatea deplină care a existat și există între obiectivele programatice și aspirațiile întregii națiuni. O identitate exprimată sintetic în teza *„socialismul se construiește cu poporul, pentru popor“*, concept fundamental elaborat de secretarul general al partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Perioada de după Congresul al IX-lea al partidului și cei 15 ani care se împlinesc de la proclamarea solemnă a întîiului președinte al României, au dat măsura reală a virtuților constructive, pașnice ale poporului nostru, a dorinței sale fierbinte de a trăi în bună înțelegere și colaborare cu toate națiunile lumii. Prin gîndirea revoluționară, novatoare și neobosita activitate practică a celui mai iubit fiu al națiunii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, strălucit promotor al idealurilor de pace, independență și progres, România socialistă s-a afirmat și se afirmă tot mai puternic în arena mondială, aducîndu-și o permanentă și însemnată contribuție la înfăptuirea dezarmării — în primul rînd a dezarmării nucleare și chimice —, la soluționarea pe cale politică a tuturor problemelor cu care se confruntă omenirea, la edificarea unei lumi mai bune și mai drepte.

Strîns unit în jurul P.C.R., al secretarului său general, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, conducătorul iubit și stimat care unește și însuflețește energiile creatoare ale patriei spre împlinirea nobilelor aspirații ale națiunii noastre socialiste, întregul popor este hotărît să întîmpine cu noi și semnificative realizări cea de-a 45-a aniversare a actului revoluționar de la 23 August 1944 și Congresul al XIV-lea al partidului, sub semnul încrederii într-un viitor luminos, al convingerii nestrămutate în triumful socialismului și comunismului în scumpa noastră patrie — România.

Constantin VICTOR CIOCAN

Chipul nou al satului socialist oglindit în creația corală a compozitorilor noștri

Sămînță germinativă a întregii civilizații materiale și spirituale, satul românesc și-a păstrat de-a lungul veacurilor forța sa centrifugă și centripetă, făcînd să graviteze în juru-i cele mai diverse și mai semnificative manifestări sociale și culturale.

Izvorîte din adîncurile de trăire și simțire ale țăranului român, cîntecul și jocul au însoțit permanent aceste evenimente, de mai mică sau mai mare importanță, constituindu-se în cronică orală nedezmințită a istoriei poporului și a țării. Marea diversitate a genurilor folclorice se explică tocmai prin această transpunere muzicală, muzicalizare, a fiecărui moment al vieții.

De aici, creația muzicală cultă a preluat tradiția oglindirii în opera de artă a fiecărei mari schimbări ce a marcat evoluția istorică a țării, îmbogățind patrimoniul cultural național cu lucrări de inestimabilă valoare ideatică și artistică.

Aniversarea împlinirii celor 40 de ani de la crucialul moment al începutului colectivizării agriculturii românești, și prin aceasta deschiderea drumului agriculturii socialiste, este un binevenit prilej de a rememora lucrări muzicale inspirate din aceste evenimente.

Evoluția marcată de agricultura noastră în acești ani, implicînd evoluția vieții satului, a conștiinței omului nou, a atitudinii față de muncă în procesul mecanizării și modernizării, a aspectului estetic al ambientului prin ridicarea nivelului de trai etc., a fost înregistrată și în creația muzicală dedicată acestor substanțiale prefaceri.

Ne amintim primele cîntece corale apărute în anul 1949, marcînd timid începuturile colectivizării agriculturii noastre și imaginea satului în prag de lume nouă : *Pe ogoare înfrățite* și *La însămînțat* D. D. Botez, *Hai la secerat de grîu* și *Trec căruțele spre sat* de Mircea Chiriac, *Cîntec de pe cîmpie* de Ioan Borgovan ș.a., sau din anii imediat următori : *Grîu, grîușor*, *Tractoristul* și *Năvălesc holdele-n pîrg* de Ioan D. Chirescu, *Pe colinele cu lanuri* de Zeno Vancea etc. *

Și, de asemenea, ne amintim cîntecele corale apărute în jurul anului 1962, an marcînd încheierea cooperativizării agriculturii românești, în care este deja evidentă varietatea și înmulțirea creațiilor de acest gen, prin diversificarea subiectelor, din care răzbate descrierea noilor condiții de viață realizate la sat, prin recolte bogate, de aici rezultînd și legitima mîndrie a producătorilor direcți ai bunurilor materiale : *Mai bogat să crească lanul*, *Hora marilor cîmpii* și *Se trezesc ogoarele* de Ioan D. Chirescu, *Sărbătoarea recoltei* de Ioan Alexandrescu, *Cîntă holda aurie* de George Derițeanu, *Mîndră-i viața-n sat la noi* de Cornel Arion, *Balada Bărăganului*, *Dragi ne sînt cîmpiile* și *Cîntec de belșug* de Gheorghe Bazavan. *Creșteți holde-mbelșugate* de Teodor Bratu, *Mîndru-i în gospodărie* de Sava Ilin, *Mîndru-i azi ogorul țării* de Liviu Ionescu, *Vin tractoarele, vin* și *Cîntecul marilor gospodării* de Zaharia Popescu, *Colectiva-n sărbătoare* și *Cîmp de aur înfrățit* de Vasile Timiș, *Pornesc secerătorii* de Ioan Totan și multe altele.

Creații mai recente au făcut obiectul editării, în 1984, a unui volum coral, *Cîntecele satului socialist*, oglindind adîncile prefaceri petrecute în sînul satului românesc, ce se pregătește să se ridice la nivelul material și spiritual al orașului :

Se coace vara românească
Sub soarele acestor ani.
Orașe mîndre-ncep să crească
Din vechi cătune de țărani,
Zdrobind pe totdeauna jugul
Trecutului nedrept și trist,
Tractoarele vestesc belșugul,
Brăzdînd pămîntul socialist.

Sînt versurile cu care începe cîntecul *Se coace vara românească* de Radu Paladi (versuri de Victor Tulbure), subliniind noul suflu de construcție al vieții noi, propriu *Epocii Nicolae Ceaușescu* pe care o trăim astăzi.

Iar cîntecul următor, *Spre comunism să ne urmăm partidul* de Teodor Bratu (versurile autorului), se arată necesitatea de a urma cuvîntul Partidului pentru a putea duce țara și satul socialist spre construcția comunismului.

Belșugul și bunăstarea acestor ani sînt cîntate și în piesa corală semnată de Gheorghe Bazavan, *Cîntec de belșug* :

Peste holda ce se scaldă-n soare
Zboară cîntec mîndru tineresc,
Cîntec de belșug și bunăstare
Pe întreg pămîntul românesc,

precum și în cîntecele corale : *Pămîntul nostru-i o comoară* de Florin Comișel (versuri de Cezar Tipa, *Țării să-i sporim belșugul* de Mircea Neagu (versuri de Vlaicu Bârna), *Rodul bun* de Felicia Donceanu (versurile autoarei) etc.

În lucrarea *Se-așează rosturi noi în sat* (versuri de Eugen Frunză) Radu Paladi evidențiază demnitatea la care au ajuns astăzi țăranii muncitori, prin ridicarea nivelului de trai și încetățenirea unei democrații muncitorești socialiste :

Mașini pe drumul asfaltat,
Pe cîmp tractoare și combine ;
Se-așează rosturi noi în sat,
Se mișcă totul spre mai bine.
S-a dus bordeiul de pămînt,
Cu capul sus intrăm în casă ;
La sfat înalt avem cuvînt,
Părtași la fapta glorioasă.

Satul înfloritor, zîmbind prin ferestrele noilor case, împrejmuite cu grădini, este cîntat și în piesele corale precum : *Sat frumos* de Zaharia Popescu (versuri de Virgil Carianopol), *Satul meu* de Gheorghe Bazavan (versuri de Ion Neagu), *Drag mi-e satul înflorit* de Gheorghe Stănescu (versuri populare), *Vom trăi în casă nouă* de Laurențiu Profeta (versuri de Eugen Frunză), *Satul nostru* de Vasile V. Vasilache (versuri de Eugen Rotaru), *Din nou în sat* de Claudiu Negulescu (versuri de Nicolae Dragoș) etc.

Produsul muncii țăranilor noștri de pe ogoare, ridicat la rang de simbol al vieții și belșugului, al îndestulării și păcii, *pîinea* apare în cîntece cu importanța deosebită pe care o are pentru existența omului :

Răsplata mîinii care a semănat
Din soare spic de aur
Răsplată celor care ne-ncetat
Din muncă fac tezaur

Astfel apare în cîntecul *Vremea pîinii* de Doru Popovici (versuri de Vlaicu Bârna) și, de asemenea în cîntecele *Pîinea țării* de Paul Rogojină (versuri de D. Vasilescu-Liman), *Cîntecul grîului* de Aurel

---

* în cea mai mare parte, lucrările au fost extrase din volumul IV al *Repertoriului general al creației muzicale românești* (Muzica corală) de Mihai Popescu (lucrare în manuscris).

Giroveanu (versuri de Vlaicu Bârna), *Dulce-i pîinea românească* de Vasile V. Vasilache (versuri de Aurel Storin) etc.

Și minunatele schimbări din viața satului, holdele îmbelșugate și pîinea din spicul de aur, ca împlinire supremă a muncii pămîntului, sînt prilej de cîntec și joc, de bucurie și lumină ce umple satul de veselie ; izbucnind precum în cîntecele : *Saltă hora* și *Cîntec de voie bună* de Radu Paladi (versuri de Ioan Meițoiu,, *I-auzi satul cum răsună* de Gheorghe Cojocaru (versuri de Constantin Cîrjan) ș.a.

O altă culegere de cîntece dedicate satului a fost editată de Institutul de cercetări etnologice și dialectologice (1983), sub titlul *În al patriei pridvor* și cuprinde corurile : *Satul meu, dorul meu !* (versuri populare) de Tudor Jarda, *În al patriei pridvor* de Gheorghe Bazavan (versuri de Ion Neagu), *Drag și însorit pămînt* de Mircea Neagu (versuri de Vlaicu Bârna), *Ale noastre rădăcini* de Dragoș Alexandrescu (versuri de D. Vasilescu-Liman), *Semănăm în brazdă soare* de Alex. Velehorschi (versuri de Nicolae Dumbravă), *Cîntă-mi lie, ciocîrlie* de Constantin Romașcanu (versuri de Nicolae Dumbravă), *Cît e plaiul românesc* de Costică Andrei (versuri de Crișan Constantinescu), *Peste deal, peste cîmpie* de Dan Buciu (versuri populare), *În sat la noi* de Sava Ilin (versuri de Mircea Marcu), și *Satul de lîngă inimă* de Dumitru Marinescu (versuri de Dan Verona), completînd cu noi imagini semnificative oglinda satului contemporan, a țăranului implicat în rosturile noi și bucurîndu-se de realizări și trai îmbelșugat.

Creațiile mai recente (1984—1989) dedicate satului socialist vin cu noi aspecte caracteristice peisajului, arhitectonicii contemporane, uneltelor și tehnicilor moderne de muncă a truditorului pămîntului, dar mai presus de toate se pune acum în lumină chipul țăranului român ca erou al zilelor noastre și legendară figură a unei tradiții străvechi și înalt spirituale, inepuizabile. (vezi *Țăranii* de Cristian Al. Petrescu, versuri de I. Vergu Dumitrescu).

Iată această imagine, realizată în cîntecul lui Gheorghe Bazavan pe versuri de Virgil Carianopol, *Țăranii vin din doine și balade :*

Sînt rădăcina noastră, românească,
O rădăcină-n lacrimi și-n cînt
Și-atît de-adîncă este-n lut că nimeni
Nu ne-ar putea-o trage din pămînt.

Și tot Gheorghe Bazavan pictează într-o altă lucrare portretul *Țăranului român* pe versurile lui Constantin Atomii :

El vine dintr-o depărtare
De vremi care se pierd în ceață.
E blînd și are ochi de zare,
Privirea-i ca o dimineață.
Țăranul are vorbă înțeleaptă.
El tuturor ne e străbun ;
E om cu suflet ne-ntrecut de bun
Și nu iubește decît legea dreaptă.

Iar pe versurile lui Ion Neagu, în cîntecul aceluiași Gheorghe Bazavan, *Țăranii noștri* sînt :

Părinți de neam, sămînță veșnic vie,
Pe-acest pămînt brăzdat de viteji,
Țăranii sînt eroii din cîmpie
Sau dorobanți în vreme de urgii.

Pentru aceste figuri neclintite în cinste și dor de dreptate ne îndeamnă să-i cinstim Mircea Bădulescu în cîntecul său *Să avem belșug și pace* (versuri de Nicușor Constantinescu) :

Să-i preacinstim pe harnicii țărani,
Cu chipuri încrustate în columne,
Coborîtori din Daci și din Romani,
Spre veșnicia patriei române.

În descrierea satului nou se pune mai mult accentul pe transformarea sa totală, ajungînd la nivelul civilizației orașului :

Ulicioara satului
Ca strada orașului.
Astăzi toate au alt rost,
Satul nu mai e ce-a fost.

este esența cîntecului *Înflorește satul drag* de Mircea Stan (versuri de Vasile Filip), sau cea a cîntecului *Sub strălucirea celor trei culori* de Ștefan Andronic (versuri de Constantin Atomii) :

Am pus temeiuri noilor făgașe
Ni-i ciocîrlia veselă-n zenit.
Iau satele azi chipuri de orașe
Cu trai îmbelșugat și fericit.

Importanța unității și coeziunii poporului în jurul partidului, pentru a urma neabătut drumul trasat de acesta, se relevă și din refrenul lucrării semnate de Ioan Alexandrescu pe versuri populare, *Să-nflorim al nostru sat :*

Cum partidul ne-a-nvățat
Să-nflorim al nostru sat,
Strîns uniți, om lîngă om,
Ca floarea pe crengi de pom.

Toată această inspirată creație corală vine să aducă un *Omagiu satului românesc,* precum Teodor Bratu în cîntecul său cu acest nume (pe versuri proprii), căci aici se află seva vieții și certificatul existenței noastre milenare :

Sat românesc, izvor de nemurire,
De cuget-nalt, de dor tulburător,
Ești lada zestrei noastre milenare
De nestemate făr-asemănare.
Din moși-strămoși lăsată moștenire
Acestui bun și drept și brav popor.

Cum era și normal, creația corală dedicată satului socialist și oamenilor pămîntului, care fac să crească pîinea pe mesele noastre, se inspiră direct din realitățile acestuia (după cum s-a văzut din texte), dar nu numai atît. Realizarea muzicală, în cea mai mare parte, urmează legi ale înlănțuirilor sonore specifice folclorului. Astfel, pot fi întîlnite scări modale, moduri populare, balansul major-minor-ului, melodii de inspirație folclorică sau citate în prelucrare corală (armonizate, polifonizate). Din punctul de vedere al metricii folosite, pot fi întîlnite măsuri alternative sau măsuri mixte (5 ; 7 ; 10 etc.), apoi este folosită o ritmică amintind de jocul popular românesc (horă, învîrtită, căluș ș.a.), precum și o mișcare *Rubato* specifică desfășurărilor doinite sau baladești din folclorul românesc.

În felul acesta, compozitorii noștri aduc un omagiu nu numai satului și omului ca existență materială, ci și creativității sale, spiritualității pentru care este renumit și neîntrecut în lume.

Mihaela MARINESCU

Șantierul componistic—oglindă a idealurilor patriotice și umaniste

În anii României Socialiste, dar mai ales în ultimele două decenii, muzica românească a cunoscut o înflorire fără precedent. Acest fapt fiind confirmat de publicul nostru și de observatori de peste hotare.

În ultimele două decenii, șantierul componistic al muzicii corale cuprinde un mare număr de cîntece de masă, poeme, madrigaluri și cantate. În ceea ce privește cîntecul de masă, nu putem să nu evidențiem valoroasa premisă pe care o constituie creația unor maeștri ai genului precum Ioan D. Chirescu, Sabin Drăgoi, D. D. Botez, Matei Socor, mai apropiați de cîntecul conceput în ritm de marș, avînd acele caracteristice alternări de refrene și cuplete. În cele mai izbutite lucrări noi se remarcă o valorificare a intonațiilor cîntecelor și dansurilor din folclorul țărănesc, precum și o preluare creatoare a vechilor intonații ale cîntecelor muncitorești. Cîntece de masă, promovînd mijloace de expresie evoluate sub aspectul armoniei modale și al îmbinării de ritmuri asimetrice pot fi observate în lista opusurilor unor autori ca Radu Paladi, Laurențiu Profeta, Cornel Țăranu, Anatol Vieru, Liana Alexandra, Mircea Neagu, Șerban Nichifor, Dan Bălan etc. Poemul coral a cunoscut succese notabile și sub acest raport, al valorificării cîntecului și dansului popular românesc, prin prisma conceptului armonic, menționăm compozițiile unor autori ca Gheorghe Dumitrescu, Teodor Bratu, Radu Paladi, Laurențiu Profeta și enumerarea poate continua. În ceea ce privește madrigalul — deci muzica destinată corului „a cappella", de o concepție polifonică — saltul, față de perioada interbelică este uriaș! Iar în această ambianță — de esență, într-o oarecare măsură, post-renascentistă — forța emoțională a unor piese realizate de Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Gheorghe Dumitrescu, Liviu Comes, Max Eisicovici, este întradevăr tulburătoare... Acești autori amintiți se înscriu, mai degrabă în albia „diatonismului modal". Compozitorii din generația medie au înclinat spre cromatismul modal și-n egală măsură spre introducerea unor noi elemente ritmico-timbrale și chiar și arhitecturale, în raport cu tradiția genului. Nume cum sînt Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Miriam Marbe, Irina Odăgescu sînt doar cîteva care merită să fie puse într-un con de lumină. Ne-au atras atenția unele lucrări în care îmbinarea dintre sonorițățile corului „a cappella" și cele ale instrumentelor de percuție este pe deplin convingătoare; din acest punct de vedere am numit lucrări de Tiberiu Olah, Miriam Marbe, Felicia Donceanu, Liviu Glodeanu, în timp ce o densitate polifonică, ducîndu-ne cu gîndurile la arta sonoră de tip neo-baroc, au generat creatori precum Dan Voiculescu, Vasile Herman, Adrian Pop, Vasile Spătărelu, Dan Constantinescu etc. Nici tînăra generație de compozitori nu s-a lăsat mai prejos și a îmbogățit genul madrigalului prin inspirate opusuri semnate de Liana Alexandra, Doina Rotaru, Șerban Nichifor, Cristian Alexandru Petrescu, Valentin Petculescu, Maia Ciobanu, la care am putea adăuga și numele unor tineri compozitori din conservatoarele noastre.

Muzica de cameră s-a dezvoltat atît în ceea ce privește cea vocală, cît și cea instrumentală. Mai cu seamă tema dragostei nobile și înălțătoare și-a găsit corespondentul spiritual în liedul de tip expresionist al lui Mihail Jora, bazat pe versurile Marianei Dumitrescu. O tentă neobarocă se remarcă în liedurile lui Zeno Vancea și Sigismund Toduță, în timp ce noul modalism al artei sonore contemporane se evidențiază în piesele vocale ale lui Paul Constantinescu. Tendința spre totalul cromatic se relevă în liedurile lui Tudor Ciortea, Liviu Comes și Alfred Mendelsohn. Generația medie s-a afirmat în mod deosebit în contextul atît de delicat și de o nobilă interiorizare, al liedului cameral. Aportul unor creatori precum Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Felicia Donceanu, Miriam Marbe, Carmen Petra, Dan Constantinescu, Cornel Țăranu, Emil Lerescu, Nicolae Coman, este indiscutabil — și-n acest climat, liric prin excelență, fără exagerare putem vorbi de o admirabilă punere în valoare a unor noi scriituri vocale, fără să se renunțe însă, în mare vorbind, la conceptul de cantabilitate.

Muzica de cameră de tip instrumental s-a îmbogățit sensibil, iar din acest punct de vedere operele lui Tudor Ciortea — maestru al genului cameral contemporan — Mircea Chiriac, Nicolae Beloiu, Parscal Bentoiu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Miriam Marbe, Dan Voiculescu, Vasile Herman, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan sînt, nu odată, pilduitoare! Se poate vorbi de o nouă dimensiune a sonatei și cvartetului românesc — ceea ce în acest context este foarte important. Pe o orbită mai tradițională s-au înscris autori cu vocația lirismului, precum Tudor Ciortea, Carmen Petra, Felicia Donceanu, Mircea Chiriac — important de semnalat este că tradiționalismul lor nu are nimic

comun cu inexpresivul academism ! Sinteza serial-modală au cultivat-o autori ca Anatol Vieru, Mircea Istrate, Cornel Țăranu, Ștefan Niculescu, Miriam Marbe, în timp ce primele procedee aleatorice s-au evidențiat în lucrările lui Dan Constantinescu, Nicolae Brînduș, Corneliu Cezar, Octav Nemescu, Iancu Dumitrescu, iar în cadrul generației mai tinere merită a fi consemnat Șerban Nichifor. S-au scris și lucrări care se încadrează în genul „muzicii de bandă", iar în acest context timbral înnoitor ne-au atras atenția Anatol Vieru, Dumitru Capoianu, Octav Nemescu, Nicolae Brînduș, Corneliu Cezar, iar dintre tineri, mai ales Călin Ioachimescu și Șerban Nichifor. Corelații între muzică și matematică pot fi întîlnite mai cu seamă în muzicile generate de Anatol Vieru și Ștefan Niculescu.

Marile teme ale omului contemporan — ne referim mai ales la tema dragostei de țară, la tematica istorică, a păcii și a prieteniei între popoare — își fac apariția în muzica vocal-simfonică. Am fi nedrepți dacă nu am accentua faptul, potrivit căruia, față de încercările oarecum timide din ramura cantatei dinainte de 23 august 1944, realizările certe, de o mișcătoare măiestrie, ale creatorilor de cantate realizate în anii României socialiste, contrastează în sensul că se poate vorbi de un număr uriaș de opusuri, de o corelație strînsă dintre textul literar, adînc ancorat în realitățile noastre și discursul sonor respectiv și totul sub cerul unui profesionalism care nu poate lăsa pe nimeni indiferent. Cantate impresionante ne-au dăruit Mihail Jora, Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduță, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Ștefan Niculescu, Liviu Glodeanu, George Draga, Mihai Moldovan, Miriam Marbe, Dan Voiculescu, Wilhelm Berger — ca să citățm doar cîțiva autori din generațiile consacrate ; avem toată încrederea, în ceea ce privește realizările tinerilor compozitori, care s-au apropiat de acest gen, dialogînd cu climatul novator, din toate domeniile vieții din acest „ev aprins", cum l-a denumit Nicolae Labiș. În orice caz, compozitori precum Liana Alexandra, Doina Rotaru, Șerban Nichifor sînt doar cîteva nume care întăresc sensul aserțiunii, atît de înțelepte... după care, adesea... „măiestria nu așteaptă numărul anilor"... Și ne aducem aminte de cuvintele profunde și cu rezonanțe peste timp ale lui George Enescu, potrivit cărora, tinerețea este o stare a spiritului, iar omul îmbătrînește doar atunci cînd nu mai are idealuri, cînd nu se mai entuziasmează și mai ales cînd se identifică egoismului ! Cu cîtă bucurie constatăm că autori precum Ludovic Feldman, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, Alexandru Pașcanu, Vinicius Grefiens — și ar mai putea fi citați și alții — cu toții, au ținut să fie în consonanță cu imperativele etice și estetice ale timpului în care viețuim, socotind că multă dreptate avea Nicolae Labiș, cînd îndemna pe creatorii țării să nu se izoleze în golful „reveriilor deșarte" și să se inspire din realitățile timpului, transformînd întreaga artă sonoră într-un manifest estetic al României zilelor noastre.

Cînd vorbim de muzica simfonică propriu-zisă este cazul să ne entuziasmăm de faptul, potrivit căruia, simfonia s-a dezvoltat armonios, încît putem să menționăm nume de reprezentativi „simfoniști", ca Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Ion Dumitrescu, Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Cornel Țăranu, nemaivorbind de tinerețea spirituală a fecundului Sigismund Toduță... Oratoriul românesc s-a impus mai ales în climatul tălmăcirii luptei pentru pace și pentru consolidarea acesteia, precum și în acela al tematicii istorice. Ne-au impresionat profund maeștri în adevăratul sens al noțiunii, precum Gheorghe Dumitrescu — compozitor de muzică vocală prin excelență — Sigismund Toduță, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Sergiu Sarchizov și, nu în ultimul rînd, Dumitru Capoianu. Este trist să constatăm că în perioada interbelică, doar Paul Constantinescu s-a impus în amplul gen al oratoriului, în timp ce în ultimele decenii, multe oratorii dramatice, cu adevărat înălțătoare și măiestrit realizate ne-au fost oferite, iar metaforic vorbind vom spune că autorii respectivi „au dialogat cu epoca".

În constelația teatrului liric, noi izbînzi ne-au mișcat profund... pe de o parte, o operă de tip neoromantic au generat Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Cornel Trăilescu, Mansi Barberis, Emil Lerescu, Teodor Bratu, Sergiu Sarchizov, pe de altă parte, o operă de tip expresionist au creat Anatol Vieru, Cornel Țăranu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan ; linia enesciană — mai ales din ultima perioadă — a fost continuată cu precădere de Pascal Bentoiu și de Nicolae Brînduș — ne referim în acest ultim sens la expresiva sa lucrare „Arșița". S-au scris multe opere pentru copii, conturîndu-se o adevărată eufonie a „vocilor albe", iar în acest context al purității sonore, autori ca Liana Alexandra, Carmen Petra Basacopol, Corneliu Cezar, Theodor Bratu, Cornel Trăilescu merită a fi citați la loc de frunte. Baletul românesc, pornind de la certele realizări ale creatorului său, Mihail Jora și ale elevului acestuia, Paul Constantinescu, semnifică alte incontestabile reușite în anii României din zilele noastre. Lucrări semnate de Cornel Trăilescu, Carmen Petra-Basacopol, Mircea Chiriac, Tiberiu Olah, Liana Alexandra sînt deasemenea demne de o sinceră apreciere.

Nu am epuizat această vastă problemă, care presupune volume supradimensionate dedicate muzicii românești contemporane. Vom vorbi despre cîteva aspecte mai aparte legate de estetica cristalizată. Altfel spus, întîlnim o foarte mare varietate de stiluri, avînd însă puncte comune : inspirația din folclorul românesc, milenarul nostru clasicism și abordarea unor teme majore, temele fundamentale ale artistului care trăiește pe acest străvechi pămînt daco-roman.

Abordarea lor a însemnat, în cazurile fericite, o sinteză între mijloacele de expresie, care s-au născut după cel de al doilea război mondial, pe plan universal și cele caracteristice cîntecului și dansului nostru popular. Astfel putem vorbi de un neoromantism muzical, de un expresionism, de un neoclasicism, de un neo-baroc — toate acestea pe un fond spiritual românesc. Într-o discuție cu celebrul compozitor italian contemporan, Luigi Dallapiccola, la Florența, acesta și-a arătat îngrijorarea față de monocromia stilistică și mimetismul generat de avangarda vest europeană ; totodată, acest autentic creator italian din secolul nostru, nu s-a sfiit să-mi spună deschis că l-a atras în mod deosebit policromia stilistică a noii muzici din patria noastră. Cunoscutul critic american Irving Lowens și-a expus punctele de vedere, în nenumărate reviste și sub acest raport a accentuat abordarea marilor teme umaniste, temele perene, temele care stau la baza capodoperelor, nu odată relevînd calea pe care au pășit compozitorii români după cel de al doilea război Faptul că o muziciană din Uniunea Sovietică, Ruffina Leites, a dedicat operei românești un amplu studiu, reliefînd vigoarea, expresivitatea, măiestria autorilor analizați, vorbește de la sine și întărește cele expuse în însemnările noastre. Voi repeta întotdeauna semnificativele cuvinte ale lui Roman Vlad, cel ce susținea cu atîta claritate că noua muzică românească are toate avantajele avangardei muzicale vest europene, minus dezavantajele ei... Criticul francez, Harry Halbreich și-a manifestat admirația în nenumărate articole asupra noii școli de compoziție din România, în timp ce în Republica Federală Germania, mai ales la festivalul de muzică nouă de la Darmstadt, nu puține au fost prețuirile acordate „noului val" componistic românesc.

Desigur că avem și neîmpliniri. Întîlnim uneori o anume abstractizare, precum și un nedorit epigonism în unele creații, mai ales ale tinerilor compozitori. Aceștia sînt mai departe de sensurile reale și profunde ale spiritualității românești, alții nu au vocația cantabilității, a construcțiilor solide, a meseriei stăpînite cu fermitate. Alteori, din dorința de a fi la modă, unii tineri compozitori reliefează o policromie stilistică supărătoare, atrăgînd atenția asupra unei inconsecvențe estetice. Ori marii compozitori, chiar dacă și-au schimbat stilul, în general vorbind, au păstrat „acel ceva" care constituie esența personalității lor. Din acest punct de vedere este suficient să ne gîndim la Igor Stravinski, unul din reprezentanții de seamă ai componisticii din secolul nostru.

Dincolo de aceste considerente triumfă muzica acelor compozitori, — majoritatea zdrobitoare ! — care au înțeles că, prin criteriul valorii se înțelege forța expresivă, măiestria, personalitatea, ancorarea într-o spiritualitate a acestor străvechi pămînturi ale patriei și corelația sublimă dintre etic și estetic. Și în felul acesta s-a născut imensa *simfonie a României zilelor noastre.*

DORU POPOVICI

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

Între 24 sept.—8 oct. 1988, Comitetul județean de cultură Tulcea cu sprijinul Uniunii compozitorilor a organizat un „Atelier de creație" în localitatea Calica-Iazurile, în scopul creării unor cîntece corale și de muzică ușoară inspirate din viața și munca locuitorilor județului. Au luat parte următorii compozitori și autori de versuri : Horia Moculescu, Șt. Andronic, Zaharia Popescu, Adalbert Winkler, Andrei Tănăsescu, Petre Nicolae, Ion Potopin și muzicologul Mircea Ștefănescu • Începutul lunii octombrie a fost marcat la Galați de Concursul de muzică populară și ușoară „Steaua Dunării" ; în juriu, compozitorul Constantin Arvinte • La Sibiu luna octombrie a fost inaugurată cu reluarea activității corului mixt „Gh. Dima" din localitate, formație de a cărei îndrumare se ocupă compozitorul Cornel Arion, în vederea prezentării acesteia la etapele succesive în Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a VII-a • La 1—2 noiembrie, compozitorul Constantin Arvinte a dat îndrumare de specialitate orchestrei de muzică populară „Rapsodia Dunării" din Galați iar în zilele de 3 și 13 noiembrie, același compozitor a îndrumat Ansamblul folcloric „Doina Ialomiței" din Urziceni • La 2 noiembrie, la Craiova a avut loc concertul inaugural al Cenaclului „Orfeu", cu participarea compozitorilor craioveni : Constantin Ungureanu, Al. Racu și Remus Rizescu • La 3 noiembrie, în cadrul programului dedicat aniversării a 80 de ani de activitate a Bibliotecii județene Dolj, cenaclul compozitorilor din Craiova a prezentat o dezbatere pe tema „Pagini din viața muzicală a Craiovei", urmată de un concert coral de compozitori craioveni • La 4—6 noiembrie, la Cernavodă și Constanța s-a desfășurat cea de-a 8-a ediție a Reuniunii interjudețene de muzică corală „Ioan D. Chirescu" la care au luat parte compozitorul Dragoș Alexandrescu și prof. univ. Petre Crăciun • Între 9—12 noiembrie, în cadrul manifestării „Toamna culturală băcăuană" ed. a XVII-a, la concursul interjudețean de muzică populară și ușoară au făcut parte din juriu compozitorii Constantin Arvinte, Dan Dimitriu și Vasile Veselovski • La 12—13 noiembrie, la Craiova, la 19—20, la Iași și la 26—27 la Cluj-Napoca, compozitorul Dan Bălan a făcut parte din juriul pentru trecerea în revistă a formațiilor muzicale studențești în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", ed. a VII-a • La 17 noiembrie, la Chitila a avut loc a IV-a ediție a concursului „Iubiți romanța", cu participarea compozitorilor Vasile Donose, Aurel Giroveanu și Dan Bălan • La 19—20 noiembrie a avut loc la Reșița Concursul coral interjudețean

„Iosif Velceanu". Au participat în juriu compozitorii Mircea Neagu, Dan Voiculescu și Șt. Andronic • La 19—20 noiembrie, la Oradea s-a desfășurat Concursul de interpretare de muzică ușoară românească „Floarea de lotus" ed. a XI-a ; în juriu a fost prezent compozitorul și muzicologul George Sbârcea • Între 22—26 noiembrie, în cadrul acțiunii „Toamna culturală buzoiană", la Concursul de muzică populară intitulat „România, plai de dor" a făcut parte din juriu compozitorul Constantin Arvinte • La 23 noiembrie, la Craiova, în cadrul simpozionului pe tema „Marea Unire în conștiința poporului român" organizat de Consiliul județean al educației și învățământului, dedicat aniversării a 70 de ani de la făurirea statului național unitar român, compozitorul Gh. Stănescu a prezentat comunicarea „Ideea Unirii în creația muzicală românească" • La 27 noiembrie, în sala Ateneului Român a avut loc Concertul vocal-simfonic omagial dedicat aniversării a 70 de ani de la făurirea Statului Național Unitar Român, susținut de Muzica Reprezentativă a Armatei, corul și soliștii Ansamblului „Doina" și soliști ai Operei Române ; — au fost prezenți numeroși compozitori și muzicologi • Între 2—5 decembrie, la Târgoviște s-a desfășurat tradiționalul Concert-concurs de interpretare a romanței „Crizantema de aur" ed. a XXI-a, cu sprijinul Uniunii compozitorilor • 4 decembrie a marcat deschiderea acțiunii „Luna filmului la sate" care a avut loc în com. Balotești — sector agricol Ilfov, din delegația organizatorilor făcînd parte și compozitorul Temistocle Popa • La 7—9 decembrie, la Focșani s-a desfășurat Concursul de interpretare de muzică ușoară românească sub genericul „Să cînte tinerețea" ; în juriu au fost prezenți compozitorii H. Moculescu și Dan Bălan • La 8 decembrie, la Ploiești, în cadrul zilelor culturii „Tezaur prahovean" a avut loc simpozionul — „Lupta maselor populare pentru libertate, independență și unitate națională oglindită în creația muzicală". Au participat compozitorii Zaharia Popescu, Dinu Stelian și muzicologul Octavian Lazăr Cosma • La 8 decembrie, la Craiova a avut loc comemorarea „Mihail Bârcă — 100 de ani de la naștere". Cuvîntul de deschidere a fost susținut de compozitorul Ioan Alexandrescu. Acțiunea a fost urmată de un concert coral din creația compozitorului • La 15—18 decembrie, la Casa de cultură a studenților din București s-a desfășurat faza interzonală a formațiilor studențești de jazz-rock și folk și soliști în vederea participării la Festivalul Național „Cîntarea României" ed. a VII-a • Între 20—26 decembrie, la Focșani a avut loc concursul coral interjudețean în cadrul etapei de masă a Festivalului Național „Cîntarea României" ; în juriu au fost prezenți compozitorii Mircea Neagu și Șt. Andronic, prilej cu care s-a realizat și un instructaj al dirijorilor formațiilor corale participante • La 19—22 decembrie s-a desfășurat Concursul de cîntece muncitorești, patriotice și revoluționare, ed. a V-a organizat de U.G.S.R. ; în juriu au fost prezenți compozitorii L. Profeta, R. Paladi ș.a.

A.V

Noi lucrări la birourile secțiilor

Secția simfonică

Lucrări simfonice : Wilhelm Berger — *Simfonia a XIX-a „1918"* • Valentin Timaru — *Simfonia a III-a „Miorița"* • *Lucrări camerale :* Dumitru Capoianu — *Trio pentru trompetă și 2 corni* • Daniela Stoicescu — *Sonata pentru pian* • Tiberiu Fatyol — *Cvartet de coarde nr. 2 „Pro pace"* pentru flaut harpă și percuție • Irina Hasnaș — *Evolutio III* — *Cvartet de coarde* • Vasile Donose — *Nostalgii de toamnă (Pastel, Seara, Vis),* pe versuri de Aurel Storin • Cristian Brâncuși — *Cvartet de coarde nr. 2* • Gheorghe Costin — *„Spirale" pentru clarinet bas, vibrafon și percu"ie* • George Balint — *Amphion* — pentru chitară • Mihai Brediceanu — *5 lieduri pe versuri de L. Blaga* • Cornelia Tăutu — *Sonata pentru pian.*

E.R

Secția corală

Andrei Tănăsescu — *Decor* — *Monosilab de toamnă* — *Seară tristă ;* toate 3, miniaturi pt. cor mixt pe v. de George Bacovia • Cristian Al. Petrescu — *Laudă semințelor* — poem coral mixt, v. Lucian Blaga • Irina Odăgescu — *Țării mele* — poem coral mixt, v. Vasile Nicolescu • Dan Bălan — *Pe acest pămînt* — voci egale, harpă și percuție, v. Mircea Block • Costache N. Palade — *Urcă spre soare ciocîrlii* — voci egale, v. I. U. Soricu ; — *Odă eroilor* — cor mixt, v. Radu Cârneci • C-tin Romașcanu — *București, inima patriei* — cor pentru 2 voci + pian ; — *Patrie de eroi* — cor mixt, ambele pe v. de Jean Gheliuc ; — *Unirea cea Mare* — cor mixt + pian, v. C-tin Cîrjan • Andrei Bretz — *Decembrie pentru urmași* — cor mixt, v. Nicolae Cabel • Sergiu Sarchizov — *Țară* — poem pt. bass, cor de femei + pian, v. Ion Dodu Bălan • Vasile Timiș — *Glăsui-m-aș doină (Eminescului)* — cor mixt + percuție ; — *Lăsați poemele să cînte* — cor mixt, ambele pe v. de Sava Bursuc • Remus Georgescu — *Omagiu Fiicei României* — pentru solist, cor mixt și orch., v. Lucian Bureriu ; — *Țara mea* — cor mixt, v. Camil Georgescu • Claudiu Negulescu — *Țara* — madrigal, cor mixt, v. Angel Grigoriu • Zaharia Popescu — *Ca la Brănești* — cor mixt, v. Tudora Popârgeanu • C-tin Arvinte — *Țărișoara mea* — cor mixt, v. populare • Valentin Gruescu — *Dorința noastră* — cor mixt + pian, v. Petre Nicolae.

Secția de muzică ușoară

Marcel Dragomir — *Anotimpuri de dragoste* — v. Șt. Dimitriu • Dan Dimitriu — *Iubirea mea e un adevăr ; — Puterea dragostei de om* — ambele pe v. de Carmen Aldea • Cătălin Tîrcolea — *Căpîlna — Phoenix* — ambele, piese instr. • Petre Firulescu — *Încă o poveste de dragoste — Temă cu improvizație — Balet marin* — toate 3, piese instr. • Horia Moculescu — *Să știi că nu-i adevărat* — v. A. Storin • Camelia Dăscălescu — *De ce să-ți pară rău că anii trec* — romanță — v. Roxana Popescu • Boros Zoltan — *Călătorii* — piesă instr. de jazz • Florin Bogardo — *Dăruiește-mi acest ceas de iubire ; — Hai, vino și stai lîngă mine* — ambele pe v. de Teodora Popa Mazilu • Anton Șuteu — *O pasăre* — v. Dan V. Dumitriu ; — *Conversații* — piesă de orch. • Octav Firulescu — *Lumea e pentru noi făcută* — v. Dan V. Dumitriu • Dan Beizadea — *Ani și ani te voi iubi* — v. D-tru Popescu Chiselet ; — *Mîndrul București* — v. Traian Iancu • Ion Cristinoiu — *Poate este vina mea ; — Iubirea ne alege cum vrea ea* — ambele pe v. de Dan V. Dumitriu ; — *Vacanța mea — v. A. Storin* • Dan Ștefănică — *Lumini și umbre* — v. Gina Teodorescu ; *Baladă retro ; — Charleston* — ambele, piese instr. • Laurențiu Profeta — *Vara noastră* — v. Carolina Ilica • Valențiu Grigorescu — *O amintire e o stea* — v. Eugen D-tru ; — *O viață avem* — v. Angel Grigoriu • H. Mălineanu — *Azi e nunta ta ; — Invită-mă diseară să dansăm ; — Copiii, bucuria noastră* — toate 3 pe v. de H. Mălineanu • Vasile Veselovski — *Dansul ; — Nu uita* — ambele pe v. de Mihai Maximilian • Gelu Mihăilă — *Iubite, nu mai sîntem tineri* — v. Mihai Beniuc ; — *E primăvară iar* — piesă instr. • Mircea Bădulescu — *Romanța iernii* — v. Ion Tîrlea • Mircea Stan — *Să fim iarăși împreună* — v. Vasile Constantinescu ; — *Ecoul primei iubiri* — v. Vasile Filip • Dani Constantin — *O zi frumoasă* — v. Dan Verona ; — *Generația de azi* — v. Ion Rus • D-tru Lupu — *Orașul meu tineresc ; — Sînt doar o inimă* — ambele pe v. de Mala Bărbulescu • Titel Popovici — *Cînd amintirile — romanță* — v. Mihai Eminescu ; — *Peisaj de iarnă* — piesă instr.

A.V

Lucrări noi intrate în biblioteca de difuzare

Wilhelm Berger — *Simfonia a XVIII-a* pentru orgă și orchestră de coarde ;
— *Simfonia a XIX-a „1918"* dedicată Marii Uniri
Orchestra : 3 (picc.), 2+1, 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; arpa, cel., timp., perc. I — vibr., sil., perc. II — 3 ptti sosp. ; perc. III — camp. tub., tamb. mil. c.c., perc. IV — w-block, trgl. ; corzi.

Liviu Comes — *Ofrandă transilvană* pentru tenor solo, cor mixt, cor de copii și orchestră
(cl. bass), 2 ; 4, 2, 3, 1 ; timp., Orchestra : 2 (picc.), 2 (c. igl.), 2 perc. I — gr. c., 2 ptti, ptto. sosp. T-tam, legno, frusta (vibr., trino), perc. II — tamburo c.c., tamburo senzo c., T-tom, mrcs., t-rino, rag., sonagli (frusta, vibr.), perc. III — sil., vibr., campane, campanelli, legno ; cel., arpa, pf. ; corzi.

Mircea Chiriac — *Concertino pentru clarinet și orchestră*
Orchestra : cl. solo, 2 ob., 2 fg., 2 corni ; corzi.

Tiberiu Olah — *Simfonia a II-a*
Orchestră : 3 (picc.), 3 (c. ingl.), 2+1, 3 (c. fg.) ; 4, 3, 3, 1 ; perc. I — 3 timp., 4 crotales, 4 sognali, perc. II — gr. c., vibr., glock sp., 3 bongos, timp. con ptto., perc. III — marimba, camp., 3 T-tom, perc. IV — 2 T-tam, 3 t-block, campane, gr. c., 2 trgl. timp. con ptto ; pf. (cel.) ; corzi.

Anatol Vieru — *Simfonie concertantă pentru violoncel și orchestră*
Orchestra : violoncel solo ; 2+1, 2, 2, 2 (c. fg.) ; 4, 3, 3, 1 ; perc. I — timp., ptto sosp., 2 ptti picc. trgl., mundharmonia, T-tam, perc. II — guiro, block-chinoise, gr. c., maracas, campane, T-tom, perc. III — vibr., mach. à vent ; harpa ; corzi.

CREAȚII

Simfonia a II-a de Tiberiu Olah

Fred POPOVICI

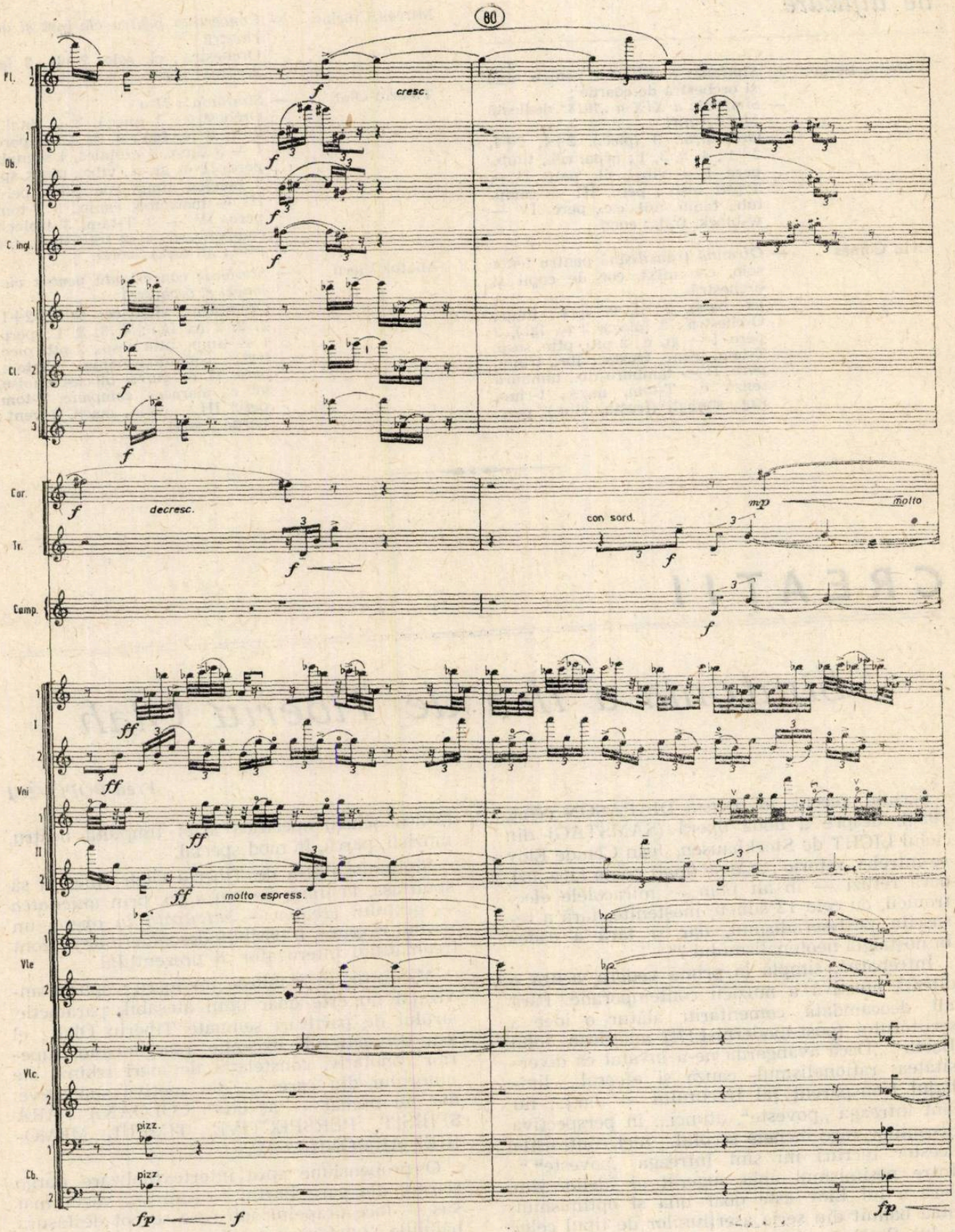
Scriind, recent, în revista DIAPASON (sept. 1988), despre a doua operă (SAMSTAG) din ciclul LICHT de Stockhausen, Jean Claude Eloy se întreba, retoric : „Ce se (mai) poate face, azi, dacă refuzi — în alt plan — miracolele electronicii, cu cele 12 sunete moștenite, fără a resuscita post-serialismul, dar și fără a cădea în nostalgia neotonalismului ?"

Întrebarea, simplă la prima vedere, acuză o dilemă efectivă a muzicii contemporane. Fără alt, deocamdată, comentariu, alătur o idee a scriitorului (post-modernist !?!) american John Barth : „Dacă avangarda ne-a învățat că diversitatea, raționalismul, cauza și efectul... limbajul transparent [al trecutului — n.n.]... nu sînt întreaga „poveste", atunci... în perspectiva deceniilor care încheie secolul... nici contrariile acestor lucruri nu sînt întreaga „poveste" ". Între pesimismul abia sugerat al ideilor din care a lui Eloy este doar una și optimismul abia bănuit din seria aserțiunilor de tipul celei a lui Barth, se întrezărește, cred, o închidere ce se deschide, ori o deschidere care închide (Noica sensu) specifică artei timpului nostru, muzicii, parcă, în mod special.

Simfonia a II-a de Tiberiu Olah vine, ca să spun așa, la timp, pentru a da, prin *unicitatea* — gestului creator — *întrupată în operă*, un posibil răspuns, o posibilă deschidere de orizont freamătului interogator al prezentului.

Mai întîi, să stabilesc un lucru : opusul anvizajat nu este doar unul atașabil, paratactic, șirului de partituri semnate Tiberiu Olah ; el este o creație, de excepție, reorganizînd, superior conotativ, constelația de mari izbînzi ale autorului din care — din motive subiective, dar nu numai — aș cita : COLOANA FĂRĂ SFÎRȘIT, PERSPECTIVE, TIMPUL MEMORIEI, ARMONII I—IV.

O propensiune spre intertextualizare (largo sensu), din care Barth — cum s-a văzut mai sus — face drapelul sub care se pot desfășura bătăliile (victorioase) ale artei prezentului, evidentă spun eu, în lucrarea lui Tiberiu Olah, face necesară o raportare *constelativă* (vezi


80
Fl.
Ob.
C. ingl.
Cl.
Cor.
Tr.
Timp.
Vni
Vle
Vlc.
Cb.
cresc.
decresc.
con sord.
molto
molto espress.
pizz.
pizz.

Jean Ricardou) a partiturii Simfoniei a II-a, la zone ale contextului larg (muzicile altor compozitori) și la cele ale contextului restrîns (celelalte partituri de T. Olah) în care se înscrie, pentru a-i stabili puterea proprie de emanație semantică.

O primă considerare a Simfoniei a II-a de Olah trebuie să se sprijine însă pe planurile paradigmatice care o susțin : structurile „hors-temps" (vezi Xenakis) și distorsiunile individualiza(n)te ale planurilor sintagmatice, personale și supra personale ce întrețes punerea în timp a partiturii. Din acest punct de vedere, nimic mai simplu și totuși nimic mai greu de admis fără riscul unor nesfîrșite răsfrîngeri teoretice — pro și contra — decît ce se oferă ca material în lucrarea analizată aici. T. Olah alege ca paradigme ce organizează spațiul sonor al Simfoniei sale *pentatonica* și *trisonul major*. Dar, distinguo : alegerea aceasta se străduiește, metodic, a nu fi una nostalgică, psihedelic neotonală (sugerez, deja, nu ?, un răspuns la întrebarea lui Eloy). „Relațiile *intertonale sau paratonale*, ce exclud atît principiile atonalismului cît și revenirea la neotonalism... ar putea fi numite *supratonalitate*" spune însuși compozitorul.

Îndrăznesc să merg cu speculația — [spaeculum = oglindă] — mai departe și să sugerez că Tiberiu Olah depășește chiar și modalitățile structuralismului de reevaluare a materialului sonor clasificat de istoria muzicii prin revitalizarea contextual-strategică a unor „objets trouvés". Studiul de față se vrea (și) o dovadă în favoarea acestei idei.

Principiul de bază al structuralismului este deducerea reciprocă a micro și macrostructurilor, punctul de plecare fiind nucleul propus de la începutul unei lucrări. În Simfonia a II-a de Tiberiu Olah, perspectiva este, mai degrabă, *transformațională* și — preluînd, ușor abuziv, un termen din lingvistica actuală — *contrastivă* în raport cu con-textul (larg și restrîns, cum spuneam înainte) și cu autotextualizarea continuă a celor 200 de pagini ale partiturii.

O mostră culeasă arbitrar din fluxul primei părți a lucrării (chiar de la început) mă dispensează, sper, de suplimentare argumentări.

Întîiele trei trisoane ale compoziției sînt pe Do, Re *b* și Re (cum se va vedea ulterior, ele vor continua să „urce" pe scara totalului cromatic). Importante sînt acum tipurile de prezentări în logica înlănțuirii lor. Primul trison apare, treptat, la flaut 1 (do^2), flaut 3 (mi^1) și flaut 2 (sol^1), fiecare sunet fiind reprodus la două octave superioare de flageolatele viorilor, prin urmare, de armonicele lor nr. 4. O trimitere la un moment celebru din BOLERO-ul lui Ravel se impune : același procedeu al „absorbției" spectrale într-un sunet convertit în timbru. Trisonul următor se ivește la cei trei tromboni (con sord) ; la *b*, re *b*,, fa. Iar al treilea, tot în flageolatele corzilor reproducînd, superior, sunetele clarineților, de data aceasta. De menționat că terța și cvinta sînt „tremolate" (la corzi). Cele trei trisonuri sînt despărțite de pauze egale, de cîte opt timpi. Lanțul astfel realizat spațializează o succesiune simetric/asimetrică de ambiguități spectrale, axul reprezentîndu-l un „șarf" armonic concentrat (trisonul tromboni-lor). Este greu să nu vezi în situația descrisă o tainică sinteză între un dat sonor instituționalizat istoric și o (foarte) recentă pătrundere — facilitată de electronică — în intimitățile faptului vibrator.

Simfonia a II-a de Tiberiu Olah cuprinde patru secțiuni, recuperînd în planul principiului sintagmatic o stare de lucruri (iarăși) instituționalizată de praxisul simfonic european. Partea I se prelungește în partea a IV-a, într-un arc simetric/asimetric, raportarea la SIMFONIA DE CAMERĂ de Enescu și la cea a lui Schönberg fiind, în ecartul pe care l-ar acuza față de acestea, un argument pentru intensa intertextualitate ce prezidează opusul lui Olah.

Cum spuneam mai sus, trisonurile majore, în diferite răsturnări, apar — pînă la măsura 26 — treptat pe cele 12 sunete cromatice temperate. De remarcat că, la măsura 14 (corn 3), vor fi apărut cele 12 sunete în mod quasi serial (se repetă, totuși unul : sol). Expoziția ? Nu, desigur, dacă ne gîndim la discursul simfonic „tradițional". Da, dacă vedem în aceste prime 26 de măsuri un (fel de) cod genetic al secțiunilor I, IV.

Să continui „relatarea" apariției trisonurilor de la mi *b* (inclusiv) înainte. Acesta vădește necesitatea de a introduce parametri „gramaticali" noi, față de do, re *b*, re : caracter percutant (pizz. în flageolete ale corzilor sînt întărite de marimba), nuanță *ff* față de pp anterior ; formula ritmică pregnantă (triolet : „echivalentul" tri-sonului, nu-i așa ?). La măsurile 19—20, trisonurile sol-si-re / la *b*, do, mi *b*, articulează, la pian, un dublu triolet de șaisprezecimi (dinamizarea celui anterior), „înăbușit" de clusterul imediat succesiv, ce ambiguizează zona sunet/zgomot.

Spațializarea dispunerii trisonurilor este și ea ranforsată de dinamizarea preluării în ștafetă a acestora. Ajungem, printr-o pregătire subtil dirijată subteran, la *prima* suprapunere efectivă a două trisonuri (do, re *b*) ; 4 corni, respectiv 3 fagoți și 3 tromboni. La măsura 31, două micro-evenimente au loc, cu repercusiuni genetice depărtate : formula ritmică a pianului (nouă dinamizare, de data aceasta nu derivînd direct din cifra 3), propunînd o ambiguă repartizare 5/3 (*tri*-son, *penta*-tonică), a valorilor, în treizecidoimi. Apoi, sunetul lung al trompetei 1 (sol), cu multiple conotații ulterioare.

Trec peste măsurile 34—35 (unde, la corni și fagoți, numerele 3 și 5 „germinează", deja, diverse configurații omofone), pentru a mă opri, puțin, la măsura 46 (și cont.), unde tam-tamurile percuției nr. 4 (preluînd sugestia, puțin anterioară, a perc. 2 — gran-cassa), se constituie într-un fel de fundamentală complexă (percuția de acest tip, se știe, nu se supune regimului acustic al rezonanței armonice uzuale) din care

țișnesc proiecțiile ritmico-spațiale ale trisonurilor în continuă expansiune.

Un alt moment remarcabil se ivește la măsura 57 ; pianul „rezonează" trisonul pe mi *b*, viorile prime preiau, imperceptibil, fundamentalele, (pp, non vibr.), apoi viorile secunde completează trisonul (sol, si *b*), în timp ce restul corzilor pulverizează, în valori scurte, același trison. O altă benefică, i-aș spune, contaminare de la foarte noi cercetări acustice. Aș îndrăzni să avansez și o trimitere la o altă pagină celebră a contemporaneității, ECLAT de Boulez, și ea reclamată de prospectorii actuali ai sunetului.

Pînă la măsura 69, cînd, odată cu sol-ul viorilor (același de la trompeta măsurii 31), se intră în zona suprapunerilor de trisonuri și plaje largi pentatonice, segmentul mai sus prezentat din partea I-a a Simfoniei se constituie, în mod cert, pentru mine, într-o punere complexă „în abis" a straturilor morfo-sinctactice, demonstrînd o înaltă calificare componistică în manipularea intertextualității largi și restrînse, diacronice și sincronice.

Expansiunea — cuprinzînd, cu o expresie aproximativă, accelerarea materiei sonice — ce prezidează măsurile 69→101 continuă, pe de o parte, „evoluția" mai sus înfățișată, se desparte în desfășurări ritmico-spațiale de un tip cu totul special, pe de altă parte.

Cunoaștem, cu toții, explorările în acest sens declanșate odată (sau în paralel) cu GRUPPEN de Stockhausen, obsesiile vitezelor diferite ale straturilor sonore din creațiile (MELODIEN, SANFRANCISCO POLIPHONY) lui Ligeti, impulsionate de anticipațiile lui Ives.

Tiberiu Olah însuși este — prin opusurile simfonice cunoscute : ciclul BRÂNCUȘI, TRANSLAȚII, ARMONII — un mare creator și cercetător al sunetului ca proiecție spațială. Ceea ce se întîmplă în Simfonia a II-a, în secțiunea din prima ei parte, sporește, sintetic, aportul compozitorului în domeniul respectiv.

Mai vreau să fac acum o mențiune : T. Olah a propus, pentru opusurile tîrzii ale lui Enescu, un concept de heterofonie foarte bine pus la punct, bazat pe ideea *virtualității* modelului „încarnat" în densitatea stufozității texturilor heterofonice. Este limpede că Olah însuși dezvoltă — la o scară fără precedent în muzica românească — premisele deschise de creația enesciană.

Să revin, însă, la partea I-a a Simfoniei ; măsurile 102—111 formează o coda, suspendată, inițial, de tensiunea unui *ff* ale celor trei trompete (dedus din paroxismul sonor de dinainte), tensiune dizolvată, progresiv, în ultimele măsuri, printr-o tehnică a mixărilor timbrale, ritmice etc. riguros provenită din joncțiunea codurilor primelor tacte ale lucrării cu cele, amplificate „metaforic" din acestea, întîlnite în corpus-ul întregii secțiuni. Totul se pierde în gravul indistinct al sunetului-zgomot.

Partea a IV-a, spuneam mai sus, continuă desfășurarea dinamic-spațială a primei, din momentul imediat anterior codei acesteia. La măsura 8, se încorporează un așa numit Interludiu III (vom vedea mai departe care este sensul Interludiilor I și II), coerența mai „narativă" de pînă atunci (inclusiv cele întîmplate în partea I), convertindu-se, printr-o studiată tehnică a rupturilor, a „catastrofelor" (vezi René Thom), într-o premoniție a finalului propriu zis (măsurile 25—52), acesta din urmă fără *absolut* nici un precedent în muzica românească, pagină singulară, aș spune, în simfonismul mondial. Cei patru percuționiști au rămas singuri ; cine nu s-ar gîndi, între altele, la finalul secțiunii a treia din FANTASTICA lui Berlioz ? Da, dar acolo timpanii pulverizau, anecdotic-figurativ, semnalele cornului englez. La Tiberiu Olah asistăm la emanații dincolo de sunet, în antimateria lui, ale vibrațiilor cărora el, sunetul, le-a dat naștere, pe parcursul întregii lucrări. Autorul propune metafora dialogului „dintre suspinul cosmic al pămîntului și energiile vitale descătușate". Conotația literară este depășită, zic eu, de logica absolut muzicală subîntinsă de acest final, plasat în „umbra" *sunetului*, al unei lucrări generate de cea mai simplă emanație a *sunetului*, trisonul major.

Partea a II-a reprezintă, am impresia, o premieră în creația lui T. Olah ; pentru a o înțelege, este nevoie a descinde în sectoare mai vechi ale acestei opere, ale preocupărilor teoretice ale autorului. Din decantarea lor actuală, emerge forța secțiunii anvizajate. Același Eloy, în articolul evocat la începutul studiului, vorbește — în cazul lui Stockhausen — de o reabilitare a conceptului de melodie. Evident, nu este vorba de nostalgica și empirica revenire la realități muzeistice, amalgam de amatorism deghizat și confuzie de *concept* cu psihoza șlagărului, rîvnite de cîțiva dornici de aclamații stoarse cu orice preț.

Aș situa „preistoria" secțiunii în discuție în CANTATA CEANGAIASCĂ și în SONATA pentru clarinet solo (bineînțeles, alte constelații interioare operei lui Olah pot valida un demers cu finalitate similară). Însă meditațiile de mai tîrziu ale compozitorului l-au purtat către reevaluarea ideii de circulație spațială a profilului sonic (cu rădăcini în sugestiile weberniene pre și post seriale) și acelei de heterofonie (cum am văzut, prin extrapolarea unui model original din cercetarea creației enesciene).

„Premiera" secțiunii a II-a din Simfonie constă în radicalismul cu care Olah iscă melodismul — cu substrat pentatonic — din energia gestului instrumental fundamentat pe legile acusticii. O paranteză : se știe că Webern, „explicîndu-și" VARIAȚIUNILE opus 30, reclama pentru motivarea de adîncime a lor funcționalitățile sistemului rezonanței naturale, virtualizate (poate, parțial, ocultate) de gîndirea serială. Mutatis mutandis, ceva asemănător se poate formula și în legătură cu partitura lui

Olah : O „diagonalizare" sistematică, provenind din legile fenomenului vibrator, manipulează parcurgerea axei temporale din secțiunea a doua a Simfoniei.

Paradigma secțiunii este următoarea : melodia pentatonică parcurge un traseu variațional tot mai complex — în care intervin contrapunctul, heterofonizarea și auto-suprapunerea — susținut, complementar, de un acompaniament ce trece, prin trepte, de la trison la pentatonică. Culminația procesului o înfățișează o sonoritate de optsprezece voci (EPODA din CHRONOCHROMIE de Messiaen !) unde spațiul sonor este dominat de *totala* reversibilitate a parametrilor sonori. Ecartul, însă, de partitura lui Messiaen este mare ; în aceasta, un macrosunet este obținut prin suprapunerea a 18 voci, „de păsări", independente. La Olah, dimensiunea transformațională a parametrilor, generarea și autogenerarea lor este importantă. Nici ambiguitățile parametrice ale lui Ives (din, mai cu seamă, DESERTS) nu sînt apropiate demersului aici studiat. Poate, doar, Ligeti, în MELODIEN, să fi realizat o comparabilă emergere a interstițiilor universului sonic din propriile lor — inter și intra — „mesaje" informaționale.

La măsura 31 (și urm.), melodia este poliheterofonizată la cei trei clarineți, corn englez și flauți (am indicat ordinea intrării lor). Pe unisonul (do) al acestor instrumente, intră și cornul 1 (evident, același do) ; cei trei tromboni vor prezenta, succesiv, componentele trisonului major pe mi (stopat, apoi omofonic), în timp ce cornii vor devia do-ul în sol și si *b*, [virtuale] componente ale pentatonicii pe mi *b*. Momentul este decupat arbitrar, el însăilîndu-se într-o continuă devenire sonoră. Pe de o parte, el a preluat o tensiune anterioară — și e rezultatul unor adiționări tot mai complicate — și o transmite mai departe. Pe traseul respectiv, ca și în următoarele, parametrii sînt mutați — ca unități formative — între ei : de exemplu, ar fi de glosat îndelung în marginea raporturilor ritm — frecvențe — dinamică — timbru.

În felul acesta, un moment precum cel de la măsura 77 (și urm.) se luminează imediat întrucît privește resorturile lui intime. O privire repede aruncată asupra paginilor în discuție receptează suprapunerea unor texturi ritmice (obținute cu valori de triolete de șaisprezecimi și treizecidoimi) și sunete lungi, monodice ori răsfirîndu-se în acorduri. Trec peste un cert împrumut stilistic din Enescu : linia melodică a viorilor secunde este întărită, pentru trei scurte valori, de trompetă, apoi de flaut, ca să se complice în distribuția ei timbral complexă și ascultînd de o secretă ierarhie acustică (trompetă plus campane, apoi corn), pentru a insista asupra unui fapt mai important. Sunetul complex, macrosunetul nu (mai) face obiectul interesului lui Olah ; vitezele de desfășurare a obiectelor sonore — și cînd spun aceasta, nu mă refer doar, la cea ușor sesizabilă datorită mișcării duratelor — sînt concepute ca o unealtă pentru producerea și explorarea interiorității sunetului, unde, cum am spus-o de mai multe ori, parametrii au un *ce* generator comun.

Finalul secțiunii aparține tot percuției ; spun tot percuției, pentru că, am văzut, sfîrșitul lucrării îi aparține integral. Aici, ea se vrea un element — parțial — exterior logicii intrinsece a ceea ce a fost, care intervine pentru a transa, spectacular, o procesualitate virtual infinită.

Cea mai pretabilă unei discuții care ar antrena diagonala tradiție/actualitate, intertextualitatea diacronică a principiului marii forme, disoluția acestuia sub presiunea unor factori sintagmatici obiectivi — aparținînd, deci, contextului general — și subiectivi (din sfera contextului restrîns) este partea a III-a, „Scherzo-ul".

O știm cu toții, variațiunile sînt teritoriul prin excelență al transgresivității marii forme instituționalizate istoric, al depășirii atavismului marii forme europene. Tiberiu Olah o știe prea bine și, ca o nouă punere în abis al propriului demers, alege forma variațională explicit enunțabilă pentru „Scherzo-ul" unei simfonii dominată, în totalitate, de strategia variațiunilor. Așadar, nouă subsecțiuni, (fiecare de cîte 16 măsuri, cu excepția celei de a cincea care are doar 15 !) și un fel de coda alcătuiesc planul părții a treia a Simfoniei a II-a de Olah. Din nou cuvîntul autorului : „Un *scherzo* care n-a avut loc în sens tradițional : contrapunctul ritmic complex, realizat permanent prin poliritmia și politempia unităților asimetrice, generează o rezolvare lirică".

Ceea ce, mai sus, se exprimă prin aproximații metaforice, se traduce în plan tehnic, tot la o problemă de viteze și cupluri de viteze în sistemul de axe orizontal-vertical al discursului sonor.

„Tema" principală (iau sintagma într-o accepțiune foarte largă, de dorit a nu fi raportată, precis și rigid, la încărcata noastră memorie de muzicieni și melomani !) este generată de un ritm aksak (3 + 2 și combinațiile lor) și apare la fagot, apoi străbate un lung drum de convertiri, de anamorfoze (Baltrusaitis sensu). Fenomenul poate fi echivalent cu un fel de narațiune (linear urmăribilă, pînă la un punct), de *digest* al întregului Simfoniei, care, astuție (post ?!) modernă a compozitorului, nu este plasată la începutul opus-ului, dar la un moment ales după o logică istoricistă. Scherzo-ul este, nu-i așa ? partea a treia a unei simfonii ce joacă feste reflexului nostru de a căuta, mecanic, cauza și efectul.

Viziunea componistică a lui Olah nu ne îndeamnă la a ne resemna, față de secțiunea la care am ajuns, să înregistrăm translațiile „temei" ca pe un produs reîncărcat cu semne personale al unui mecanism bine-știut de la Bartok și Messiaen. Xenakis spunea despre Simfonia a VII-a de Beethoven că este „altceva", adică altceva decît hipertrofierea agentului ritmic. Un lucru întrucîtva asemănător se întîmplă și la Olah : aksak-ul devine însfășură-

toarea (imediat) reperabilă a unei procesualități geometrice cu suprafețe și volume non riglate, scăpînd controlului prin secționări și borne temporale previzibile. Cu alte cuvinte, o nouă ipostază a dinamicii sunetului în expansiune, a convertirii timpului în spațiu din care nu putea ieși decît cu riscul pierderii esenței „mesajului" muzical. Greu de imaginat o mai subtilă „bruiere" de coduri ; ne reamintim : Sartre vorbește de situația celui care se observă că este observat. Situație a metatextualului care supervizează mișcările de la suprafața textului, sau a metacontextului care ocultează paradoxul, deși producerea lui este clar perceptibilă (vezi B. Russell).

„Tema" discutată pînă acum este însoțită de alte trei „teme" apărînd decalat față de prima. Cea de a patra are un statut special, fiind o emanație progresiv-generativă a unui incipit ce pare a nu se orienta spre nimic, dar care, cu timpul (aceeași observație despre „narativitatea" secțiunii !) cîștigă prim-planul partiturii (subsecțiunea a 8-a).

Care este dialogul informațional al celor patru „teme" ? O precizare din teoria informației : o informație scurtă dar pregnantă echivalează una mai lungă dar mai slabă. Acest joc este pus în valoare de compozitor în „Scherzo". Narațiunea secțiunii fiind una asupra căreia planează, tot timpul, „riscul" basculării ei în metatextul autogenerat, ea trebuie, firesc, să asiste la propria-i disoluție. Factorul acestei disoluții va fi, desigur, „tema" a patra, în perpetuă autoconstrucție, dar și supraveghindu-și, pas cu pas, autodistrucția prin absorbția în celelalte „teme", cărora le va deveni morb al dispariției.

Să examinăm, puțin, variațiunea 8-a (măs. 112—127). Ispita cea mare o prezintă detectarea — altminteri nu foarte complicată, dar complexă — a resurselor celor patru „teme" în corpusul instrumental ; întreprindere importantă pînă în punctul cînd devine limpede că mecanismul esențial aparține microtransformărilor reciproce, dominate de ierarhia propulsată spre dispersie, pe care o discutam mai sus. Macrosunetul (în accepția contemporană, pe care, am văzut, Olah o ramforsează cu o contribuție de primă mărime) este sculptat, efectiv, în fața urechilor noastre ; din acest punct de vedere, o trimitere la COLOANA este foarte bine venită.

Înainte și după „Scherzo" se află plasate două Interludii (deja evocate ; al treilea, spuneam, este încorporat în partea a IV-a).

O nouă antamare a discuției despre text și metatext ar fi, acum, fastidioasă, așa că mă limitez — deocamdată, rezervîndu-mi dreptul la a reveni asupra chestiunii puțin mai departe — la prospecția lor fenomenologică.

Avem de a face cu două „coloane" sonore predominant omofone, aducînd un respiro în trama Simfoniei, prezervîndu-ne de la a ne închipui că ne-am instalat într-o formă cît de cît previzibilă „din afară".

Suflătorii (primul Interludiu) sînt „deschiși" către orizonturi timbrale non-clasice de flageoletele corzilor (Interludiul II). Nucleul — se putea altfel ? — este de aflat în *chiar* începutul Simfoniei ; dar, apariția hipertrofierii lui în două momente ale desfășurării ei ulterioare capătă semnificația unor descărcări de tensiune, în timpul cărora, rapid, întrezărim controlul metatextual exercitat, tot timpul, de compozitor.

La capătul parcurgerii Simfoniei a II-a de Tiberiu Olah, cel care a efectuat-o resimte, pe lîngă satisfacția estetică implicită, nevoia — de mult ratașabilă, oricum în secolul nostru, marilor creații — dumiririi interioare întrucît privește strategia și tactica (iertare pentru acești termeni militari !) ce au produs-o.

Într-un pasaj celebru („..Dichterische Wohnet der Mensch..."), Martin Heidegger afirmă : „Omul se poartă ca și cum *el* ar fi făuritorul limbii, cînd, de fapt, *ea* rămîne stăpîna lui. Cînd acest raport se răstoarnă, ... limba se transformă în mijloc de exprimare... dar se poate degrada pînă la a deveni mijloc de reprimare... Limba este cea care vorbește. Omul vorbește... atunci cînd vorbește din interiorul limbii, ascultînd ceea ce ea îi adresează".

Cunosc puține partituri contemporane — din ultimii ani — care să realizeze, mutatis mutandis în planul artei muzicale, aserțiunile lui Heidegger. Într-adevăr, Tiberiu Olah se cufundă în plasma materiei sonore numai cu scopul de a-și supune imaginația exercițiului sever al disciplinei ce-și trage resursele din logica imanentă a acelei materii. George Steiner avea dreptate („After Babel") : visul oricărui creator este de a făuri o *limbă*, altminteri spus, de a produce un număr de obiecte care conțin o (posibilă) modalitate, ordonată, de a oferi oamenilor semnificații. Acest lucru nu este posibil prin gestualitatea vetust romantică a exprimării sinelui, ca sumă mai mult sau mai puțin aleatorie de umori și elanuri, ori idiosincrazii ale spiritului individual. Creația înseamnă, doar (dar cîte nu cuprinde acest *doar* !), ascultarea încordată pînă la ne-suportare a emanațiilor obiectualului, față de care subiectul celui care asumă creația se situează într-o progresivă empatie, pînă cînd rezonanța obiectualului este identificată în forța de a-i ierarhiza — abia *acum* prin voința proprie — infinitele nuanțe.

Exercițiul de admirație (pentru a folosi frumoasa expresie a lui Emil Cioran) la care m-am subordonat cu maximă bucurie ascultînd (și reascultînd), studiind Simfonia a II-a de Tiberiu Olah îl consider a fi unul din cele multe pe care le-a declanșat (în virtual ori în real) partitura aceasta remarcabilă.

Indiscutabil, Tiberiu Olah este, alături de György Ligeti, ori de Ivo Malec, o personalitate de primă mărime a muzicii contemporane, apărută în generosul spațiu sud-est european.

CELLA DELAVRANCEA ÎN DESENELE LUI THEODOR PALLADY

Două personalități pregnante, două nume înscrise cu majuscule în arta românească a veacului XX, asemănătoare în datele tipologice fundamentale și totuși atît de deosebite în maniera de exteriorizare, în relațiile cu cei din jur — pianista Cella Delavrancea și pictorul Theodor Pallady.

Individualități puternic conturate, dominate și călăuzite de un spirit rafinat și acid, dar și de o sensibilitate aparte, de multe ori disimulată — în special în cazul lui Pallady —, doi slujitori devotați cu toată ființa lor ARTEI, căreia i-au dăruit viață, suflet și talent.

Din corespondența bogată întreținută de cei doi artiști reiese schimbul de idei, de gînduri referitoare la interpretarea unei lucrări muzicale sau la o compoziție picturală. Pallady se vădește a fi un sensibil și avizat cunoscător al muzicii, fiind capabil de trăiri intense, dar și de

a exprima cu competență păreri asupra unor subtilități de concepție interpretativă. Edificatoare este, în acest sens, scrisoarea Cellei Delavrancea adresată la 8 februarie 1942 : „Dragă Pallady, aveai dreptate ; Sonata Kreutzer trebuie să fie violentă, dar nu agresivă și profundă fără stridență, pentru a se pătrunde de meandrele viorii. Mulțumesc — grație dumitale, ieri seară muzica a fost frumoasă și concentrată și pură, pură de orice inutilitate, ca pînzele dumitale de azi..."

Paginile de jurnal dezvăluie trăirile intense ale pictorului generate de muzică, însoțite veșnic de frămîntări și neliniști raportate la perpetua încercare de cunoaștere și de teama de a fi, din nou dezamăgit. „Sonata în La pentru vioară a lui Beethoven mi-a smuls lacrimi. Da, îmi spuneam, sublim, sublim, dar aceasta nu trecea dincolo de buzele mele, În jurul meu alții ascultau... resimțeau și ei senzații, sentimente similare, dar în ce grad ? Eram eu la unison cu ei ? Era acea muzică și pentru ei la fel de sublimă ?"

Fiecare prilej de a asculta muzică devenea pentru Pallady moment de bucurie spirituală, în care sensibilul meloman și pictorul se regă-

seau deopotrivă. „Concert de muzică franceză cu d-na X... Și iată un ceas cîștigat... mă așez lîngă pian cu intenția de a desena pianista cînd va cînta..." — nota el în același „Jurnal".

Dacă Cella Delavrancea i-a dedicat pictorului, în nenumărate rînduri, pagini de cronică de o subtilă poezie, Pallady a imortalizat chipul distinsei pianiste în cîteva desene realizate, probabil, în timpul unor seri muzicale desfășurate în casa artistei, seri binecunoscute în lumea artistică, mulți dintre prieteni și admiratori venind să o asculte cîntînd. Pallady se număra adesea printre ei ; o dovedește și desenul intitulat „La Cella", în care surprinde două personaje feminine ascultînd cu atenție, în extaz, o lucrare interpretată de Cella Delavrancea. Desenul este acuarelat în tonuri de bleu, vernil, galben și cafeniu.

„Uși grele ar trebui să cadă în urma noastră cînd pășim în lăcașul ce adăpostește arta lui Pallady, ca să ne izoleze de viața din afară, în tăcere și meditație" — scria cîndva Francisc Șirato. Aceeași uitare de sine, de tot ce ne înconjoară, se face simțită în preajma Cellei Delavrancea, care știe, și astăzi, să recreeze o epocă, un stil, într-o manieră plină de farmec și profunzime.

Pallady urmărește în lucrările sale o idee leit-motivică, reluînd în multiple variante aceeași idee — a vasului cu flori lîngă o carte sau fructă, a nudului odihnindu-se în scaun sau pe canapea, a peisajului golit parcă de prezența umană, dar niciodată lucrările nu sînt identice,

privitorul sesizînd, de fiecare dată, o nouă expresie, o altă dispunere a valorilor, un alt ritm al formelor sau o altă cromatică coloristică. Am putea asocia procedeul cu muzica repetitivă sau leit-motivul prezent atît în muzică, cît și în poezie.

Procedeul este elocvent ilustrat și în desenele reprezentînd-o pe Cella Delavrancea — toate plasate în intimitatea unei camere, la pian sau pe fotoliu, privită mereu din profil, cu chipul trasat în linii ferme, ascuțite chiar, ce dau o notă de duritate. Leit-motivic apare și culoarea verde, mereu în aceeași nuanță (marcînd peretele din fundal, elemente de decor sau vestimentare) și desenul cu figuri geometrice al draperiei, reluat, în cîteva desene, și pe laterala fotoliului.

Majoritatea lucrărilor o surprind la pian, îmbrăcată în gris, galben sau verde, figura sa dovedind implicare afectivă și trăire intensă a actului interpretativ ; privirea este îndreptată spre claviatură, deși, de obicei, pe suportul pianului se află partitura deschisă. Desenul aflat în colecția Răut face excepție, pianista fiind reprezentată în linii calme, rotunjite, cu o expresie sugerînd concentrarea asupra partiturii, pe care o urmărește cu atenție. Pe fiecare din cele 9 desene acuarelate apare notat numele Cellei Delavrancea, marcat cu inițiale sau într-o monogramă originală, cu literele cuprinse unele în altele, modalitate ce va reveni și în alte lucrări.

Deși asemănătoare cu alte desene, imaginea personajului din lucrarea aflată la Biblioteca Centrală de Stat a determinat o reacție severă a artistei, care, în ciuda prieteniei și admirației ce i-o purta lui Pallady, nota pe verso în 1954 : „...Cînd un pictor care știe să reînvie în pînzele sale frăgezimea, parfumul, grația florilor, comite un desen în care nu se afirmă decît reavoința misogină, pentru că profilul grosolan,

trupul greoi al acestei „Rugi-boktres“ (?) n-ar putea niciodată să atingă clapele pianului, necum să exprime sentimentele melodiilor înaripate. Afirm, cu dreptate, că hidosul desen (...) nu reprezintă pe Cella Delavrancea.“ Probabil că acea duritate a trăsăturilor despre care aminteam, prezentă la mai toate personajele feminine din lucrările lui Pallady, deci specifică modalității de exprimare grafică a pictorului, a generat violenta replică a rafinatei și sensibilei pianiste.

Menționam unghiul lateral din care este privită în aceste desene. În cazul reprezentării unui pianist, poziția devine chiar necesară, pentru a putea surprinde mîinile ce urmăresc pe claviatură arabescurile melodiei, deci raportul personaj-instrument privit atît din punct de vedere iconografic, cît și sub aspect strict plastic — acela al transpunerii formelor și obiectelor în lucrările lui Pallady, la care chiar și ființele umane sînt privite ca obiecte (forme), gîndite în corelație cu celelalte obiecte ale complexului compozițional imaginat de pictor.

Cella Delavrancea apare și în alte ipostaze — în același interior intim, stă în fotoliu și studiază o partitură ; două lucrări o surprind în această poziție, mai interesant fiind desenul acuarelat aflat la Biblioteca Academiei R.S.R., în care, îmbrăcată într-o rochie bleu, stă în fața pianului, ținînd în mînă o partitură, pe care sînt marcate portative și note indescifrabile ; buzele parcă ar cînta, urmărind scriitura muzicală. Ca decor, draperia cu cercuri în tonuri

cafenii pe un fond galben stins, motiv reluat pe laterala fotoliului — confirmare a ideii leit-motivice, dar și a echilibrului compozițional, element fundamental în concepția plastică a artistului.

Două portrete existente în mapele Muzeului de Artă al R.S.R. o reprezintă pe Cella Delavrancea fie cu profilul energic, ascuțit, creionat în maniera obișnuită a pictorului, fie cu o expresie meditativă, caldă, privind probabil clapele pe care se odihnesc mîinile (claviatura nu este marcată) ; cea de a doua lucrare este realizată tot în creion, dar acuarela punctează ușor, în tonuri cenușii, părul și cîteva trăsături vestimentare.

Este interesant de subliniat prezența corespondențelor de tip baudelaire-ian în concepția celor doi artiști, corelația poezie-muzică-pictură regăsindu-se în însăși esența crezului lor este-

tic. Dacă muziciana Cella Delavraneca, descinzînd dintr-o familie în care arta era îndeosebi prețuită, moștenind talentul literar al tatălui său — Barbu Ștefănescu Delavrancea — se împlinește în pagini de proză și în cronici plastice de aleasă competență, pictorul Th. Pallady notează în „Jurnal" că „un vers al lui X, desenul lui Z, muzica lui ABC" deveneau ale sale, erau Viața sa. Este cunoscută înclinația sa evidentă spre literatură, căreia nu i-a dat curs

pentru că „înaintea (sa) au existat un Baudelaire și un Mallarmé", a căror desăvîrșire a simțit că nu o poate atinge.

Interpretarea dată de Cella Delavrancea paginilor de referință din muzica universală capătă adesea tonuri picturale, sugerînd ascultătorului asocieri firești între lucrarea muzicală și imagini așternute pe pînză ; și nu o dată o miniatură de Chopin, atît de apropiat sufletului pianistei, creează corespondențe sonore cu nemuritoare versuri din marea literatură franceză a veacului trecut.

În pînzele lui Pallady, muzica este mereu prezentă, aspect evidențiat de toți exegeții creației sale — muzicalitatea culorii, muzicalitatea atmosferei și prezența concretă a elementului iconografic muzical. Asemeni preimpresioniștilor, Pallady considera că „viața artei este Fru-

mosul, iar Frumusețea o creează artistul, pictorul sau poetul, ca reflectare a celor mai înalte culmi ale sufletului. Deci arta este, în concepția sa, poezie, pictură, muzică, cea din urmă fiind suverană, așa cum spunea Paul Verlaine în a sa „Art poetique" : „Întîia, mai presus de toate / E muzica...". Adept al simbolismului și admirator al lui Baudelaire, era firesc, deci, ca Pallady să se ralieze convingerii că „ar fi adevărat surprinzător ca sunetele să nu poată sugera culoarea, culoarea să nu poată da ideea unei melodii, lucrurile exprimîndu-se, totdeauna, printr-o analogie reciprocă", idee susținută de Baudelaire într-o cronică plastică din 1846.

Cella Delavrancea și Theodor Pallady — doi artiști de mare forță spirituală, de o probitate profesională fără fisură, pentru care compromisul sau concesia nu și-au găsit vreodată locul în construcția mereu echilibrată, mereu cenzurată de o adîncă înțelegere a structurii intime a compoziției — muzicală sau plastică —, doi artiști de o elevată formație intelectuală, a căror cerebralitate aparține mai curînd unei discipline formative decît unui crez intelectualist, pentru că, se poate spune, amîndoi au considerat, asemeni lui Leonardo da Vinci, că arta „é cosa mentale", ce trebuie să pătrundă în tainele firii, în corespondențele care alcătuiesc ritmul și armonia unei creații.

Anca FLOREA

OLIVIER MESSIAEN LA 80 DE ANI

Fără să vrei, reții cîteodată afirmațiile unor personaje ilustre, în cazul nostru marele compozitor francez OLIVIER MESSIAEN, care obișnuiește să-și prezinte propriile lucrări cu lux de amănunte (cum se va vedea mai jos), sau să evoce peripeții din drumul său artistic. Iată o asemenea afirmație : „vorbesc despre credință unor oameni care nu o au, despre păsări celor care nu le iubesc, despre ritm celor care nu înțeleg nimic despre asta și despre culori celor care nu văd nimic". Și o alta : „se întîmplă ca un tînăr muzician să depășească în treizeci de ani pe cel mai mare compozitor din tinerețea sa, altul, la fel de tînăr, să-l depășească la rîndu-i pe el, al doilea să fie depășit de al treilea ; dar se poate întîmpla să apară cineva care să-i depășească pe toți cei trei dinainte. Nu vreau să spun cine e acela...". Lucrurile nu erau prea greu de dedus, fiindcă la cursul de vară ținut de Messiaen la Avignon, în 1987, se discutase înainte despre cei trei mari inovatori din muzica secolului XX : Debussy, Stravinski și Schönberg.

De la faimoasa sa *La Technique de mon langage musical*, scrisă acum patruzeci de ani, pînă la recentele *Convorbiri* cu Claude Samuel (care continuă pe cele de acum douăzeci de ani), observi, nu fără să te amuzi, că personalitatea omului Olivier Messiaen oscilează între suprema modestie și supremul orgoliu. Cum el consideră că nu merită să vorbești în muzică decît despre „marea lucrare" prin care a luat ființă lumea, existența, prin trăsătură ar fi în ton cu conștiința acestui impresionant proces, dar a doua ? Ea e proprie multor autori din occident, poate ca o formă de a șoca și a rupe indiferența unui public mai larg.

Meditäm şi noi, din tinereţea noastră, la opera lui Messiaen ; lucrurile sînt şi ample şi complexe, neputînd fi parcurse şi înţelese dintr-o dată, de aceea fiecare jalon e necesar, pentru a mai face un pas în cunoaşterea creaţiei sale, una din „lecţiile" ce definesc muzica secolului XX. Un astfel de jalon a fost concertul omagial din seara de 26 noiembrie 1988, cînd, în cadrul Festivalului de Toamnă de la Paris, la *Théâtre de Champs-Elysées*, recent renovat, Olivier Messiaen a fost sărbătorit de către numeroşii iubitori de muzică din acest oraş. O seară impresionantă, cînd arborii de pe Avenue de Montaigne, împodobiţi cu salbe de becuri în vederea sărbătorilor de iarnă, şi o lună plină ce plutea deasupra frumoasei metropole păreau o *mise en scène* adecvată, emblematică, pentru o atare seară festivă.

Pierre Boulez, elev al lui Messiaen, în fruntea ansamblului *InterContemporain*, a alcătuit un program cuprinzînd lucrări din mai multe perioade : *Sept Haikai* (1962), *Couleurs de la Cité Céleste* (1963), *Un vitrail et des oiseaux* (1986) — în primă audiţie şi *Oiseaux exotiques* (1955), toate cu participarea la pian a soţiei compozitorului, Yvonne Loriod.

Gîndurile ce urmează au fost notate oarecum fugitiv, sub impresia acestei seri şi ele trebuiesc luate ca atare, muzica lui Messiaen cerînd, desigur, analize în profunzime. La un asemenea concert, ca muzician, te laşi purtat de sonorităţile lucrărilor, cu spiritul analitic şi critic rămas treaz ; unele din aceste piese îţi sînt vechi cunoştinţe şi totuşi cazi victimă momentelor de mare intensitate şi poezie, care răsună în istorica sală de concert. Ceea ce te interesează e şi o impresie globală, la sfîrşit. Triumful autorului, aflat în sală, a fost cea mai caldă manifestaţie la care am asistat : zeci de minute de ovaţii înflăcărate. În sală se aflau, cum se spune, *tout Paris*, apoi mult tineret, aspect încurajator pentru o muzică destul de dificilă şi fără prea multe tandreţi. Messiaen a devenit însă de mult un mit în viaţă, aşa încît lucrurile sînt explicabile.

Cît de mult e înţeleasă şi gustată această muzică e o altă problemă, pe care nu o vom putea dezlega noi, în cîteva rînduri. În mod frapant, chiar pentru un muzician, cele patru lucrări prezentate păreau o aceeaşi lucrare, asamblată altfel, şi asta nu pentru că aveau toate cam aceeaşi formaţie orchestrală. Orice critică neaviaztă ar fi început prin a protesta împotriva „lungimilor" şi a „monotoniei". Adevărul se află însă în altă parte.

Drumul componistic al lui Messiaen începe acum 60 de ani, în 1928, cu piesa pentru orgă *Le Banquet céleste*. Fără cronologie, e bine să ne amintim şi altele din importantele sale lucrări : *Des Canyons aux étoiles, Vingt Regards sur l'Enfant Jésus, L'Ascension, Et Expecto ressurrèsactionem mortuorum, Vision d'Amen, Les Offrandes oubliées, Quatour pour la fin du temps, Harawi, Chronocromie, Chants de terre et de ciel, Poèmes pour Mi, Turangalîla-Symphonie*, opera *Saint-François d'Assise*, etc. etc.

De la prima lucrare, muzica sa suna cu totul altfel, aspectele ei morfologice şi sintactice erau de altă natură. Înzestrat cu tenacitatea marilor constructori, el porneşte lucid, în minte cu un plan de anvergură şi nu se abate de la traiectoria lui, realizîndu-şi toate obiectivele.

Mi se pare că în muzică e cel mai greu să impui o anumită idee ; ai nevoie de un timp enorm şi o consecvenţă repartizată pe decenii. Viaţa marilor compozitori a fost destul de aleatorie şi supusă vicisitudinilor, rareori propice unor astfel de proiecte. Chiar Wagner, compozitor cu plan riguros şi voinţă de oţel, nu-şi poate realiza toate visurile : renunţă, amînă, moartea îl surprinde. Olivier Messiaen e şi aici o figură originală ; n-aş zice exemplară fiind că robusteţea fizică şi longevitatea nu stau în puterea noastră.

Impresia că asculţi aceeaşi lucrare e înşelătoare. În fapt, el scrie *aceeaşi* lucrare, dar evoluînd încet, prin înglobarea unei multitudini de elemente noi. Ca în acele *rosaces*, în care poţi adăuga oricîte ornamente florale în jurul sîmburelui central fără să strici armonia întregului, creaţia sa înglobează rînd pe rînd : atonalitatea, vechi scheme ritmice indiene, metrică din poezia greacă, sunete de *gagaku* japoneze, cîntec de păsări, *gamelane* indoneziene, trompete şi gonguri din Himalaya, etc. Ele se adaugă ca nişte circumvoluţiuni în jurul unui centru fix ; se aflau, fără îndoială, în planul iniţial, urmînd a fi cercetate exhaustiv şi integrate, în timp. Şi totuşi, unele din elementele integrate au o importanţă mai mare decît altele :

CÎNTECUL PĂSĂRILOR capătă la Messiaen un rol dominant ; el se auto-consideră şi ornitolog. Mulţi compozitori au invitat păsările în paginile lor, ele sînt un fel de „colege" de breaslă ale creatorilor de muzică, desigur, cîntînd în legea lor, nu ştim cu ce rost : estetic sau biologic ? Important este că ele cîntă şi că rup muţenia peisajelor, adăugîndu-le încă o dimensiune poetică. Spre deosebire de Jannequin, de Beethoven sau Enescu, Messiaen nu le muzicalizează după legi componistice, ci merge către ele, în întîmpinarea lor, transcriindu-le cît mai fidel. Cei care cunosc mai puţin problema se vor întreba în ce fel se produce această transcriere. Aici s-ar cere, cum arătam, o descriere mai detailată, dar să consemnăm totuşi, pe scurt, cîteva idei. Păsările cîntă netemperat, cu fracţii de ton şi intervale, în consecinţă, complicat ; cîntecul lor nu poate fi imitat de instrumentele cunoscute, fie că ele au fost „obişnuite" să cînte temperat, fie că nu pot urmări desfăşurările extrem de capricioase ale liniilor melodice. Nu mai vorbim de *timbrul* sunetelor emise de ele, imposibil de imitat, pentru că nu sîntem siguri că fiecare din noi, cu urechile de care dispunem, îl auzim just, iar chiar pe bandă magnetică sunetele cu un mare

număr de vibrații apare falsificat, benzile însești devenind într-un fel... subiective, mai mult sau mai puțin sensibile la zona respectivă.

Ideea originală a lui Messiaen, deschizînd și infinite posibilități componistice, constă în a imagina niște armonice (reale sau ipotetice) ale lor, foarte înalte și a le transpune mai jos, în ambitusul audibil folosit de muzică, de pildă cam cît al unui pian de concert. Messiaen însuși spune : „a trebuit să aduc cîntecul păsărilor la scara umană, în lumea sonoră a omului".

Problema timbrului, cea mai complicată dintre toate — fiind o combinație misterioasă de armonice — Messiaen o rezolvă prin alcătuirea, mereu altfel, a acordurilor, după legile modurilor sale cu transpoziție limitată. Alchimia armonică ce decurge de aici este încredințată de compozitor, cu predilecție, pianului, care participă ca solist în aproape toate lucrările sale, dar este folosită și în paginile orchestrale, cînd paleta timbrală se diversifică într-o infinitate de combinații coloristice. Aici nu mă pot abține să nu notez o impresie personală, în sensul că deschiderea spre lumea timbrală, în loc să îmbogățească sugestia, o îngustează, o îndepărtează de sursa ornitologică, ceea ce mi se pare că o apropie de muzica, în înțeles uman, cu toată straneitatea ei ; sau, cu alte cuvinte, dacă Messiaen a dorit o transpunere la puterea a doua (timbral-orchestrală) a cîntecului păsărilor, a reușit mai puțin. În paginile aleatorice fenomenul e cam similar.

Intrebat de ce apelează la păsări și de ce acest aspect nu i-a preocupat, la fel de sistematic, pe compozitorii din trecut, Messiaen răspunde că păsările, ca și stelele, au început să fie cunoscute și studiate mai intens abia în ultima sută de ani, cu metodele noi de investigație. Ca apoi, contrazicîndu-se oarecum, să afirme că n-a fost niciodată fotograf și nici n-a folosit magnetofonul, ca să le transcrie, ci le notează direct, ascultîndu-le în mediul în care cîntă. Așa s-ar explica voiajurile sale îndepărtate, în Japonia sau Noua Caledonie, pentru a nota unele cîntece de păsări, pe care le va folosi în opera sa *Saint François d'Assise*, personaj iubit de Messiaen fiindcă vorbea cu păsările.

Rolul estetic pe care îl acordă compozitorul cîntecului păsărilor este acela de glorificare a eternității, idee poetică de o mare frumusețe, care trebuie înțeleasă la el ca avînd un sens mistic.

Tot el spune că păsările, înaintea compozitorilor contemporani, folosesc cîntecul recurent, în *palindrom* *, precum și aleatorismul. E greu de acceptat aceste idei ale lui Messiaen, pentru că atît cîntatul „organizat-vertical" cît și cel aleatoric sînt rezultatul unei decizii conștiente, a compozitorului, ca regizor unic al unei desfășurări sonore, în timp ce păsările cîntă după „partiturile" lor individuale. În ceea ce privește palindromul din cîntecul de păsări, el s-ar putea datora funcționării mecanice a larinxului, cu deschideri și închideri în oglindă, operație de asemenea ne-conștientă. Că păsările sînt cele mai mari muziciene ale planetei nimeni nu contestă.

Messiaen declară că a notat pînă acum cîntecul a 322 specii și că recunoaște cîntecul a 150. Nu e ușor să înțelegi marea lui pasiune pentru zburătoare și ea a generat multe „dezacorduri". Un critic malițios consemnează (poate sub influența filmului lui Hitchcock) : „Messiaen lasă destinul oamenilor în seama păsărilor", iar Boulez declară : „...în ceea ce mă privește, nu încerc o atracție specială pentru lumea păsărilor și cred că nici chiar muzica lui Messiaen nu mă va face să-mi schimb părerea".

Închei acest pasaj cu o întîmplare hazlie. La cursul de la Avignon, fiind întrebat de ce în lucrarea sa *Petites esquisses d'oiseaux* a folosit de trei ori cîntecul lui *Le Rouge-gorge* (cred că e Botgrosul de la noi), Messiaen răspunde : „nu mai folosisem de patruzeci de ani cîntecul acestei păsări și soția mea (Yvonne Loriod) m-a implorat să nu o dau uitării ; atunci am folosit-o de trei ori".

CULORILE și transpunerea lor în muzică, idee care a mai preocupat pe muzicieni — dacă n-am aminti decît pe Scriabin, care propunea o orgă de lumini pentru a acompania al său *Prometeu* — revine obsesiv la Messiaen, cu evidente „tente" mistice. Acordul de *la major* cu sextă adăugată reprezintă pentru el culoarea *bleu*, a cerului, a rîului, a mării, dar și a vitraliilor *bleu-cobalt* de la catedrala din Chartres, sau de la Sainte-Chapelle din Paris. Pentru el e armonia cea mai perfectă care există. Ceruleană (céruléenne = nuanță albăstruie), ea este un loc unde ar vrea să ajungă, dar și un loc al originii. Este acel bleu care, în spatele curcubeului, face să vibreze toate culorile.

În piesa *Couleurs de la Cité céleste* sînt evocate culorile curcubeului, dar și ale pietrelor prețioase care ornamentează temelia orașului. Evocînd textul din Apocalips (XXI, 19, 20), Messiaen le enumeră : „jadul, safirul, calcedonia, smaraldul, sardonixul, coralina, beriliul, topazul, crizoprazul, hiacintul, ametistul...".

Culorile pot fi reci sau calde, gravitînd spre alb sau negru, într-un joc infinit de nuanțe tranzitorii. Relația culoare-sunet e destul de subiectivă și nu poate fi impusă, o luăm deci cum ni se oferă. Problema este abia în pragul unor cercetări serioase și profunde. Calea, destul de greoaie a testelor, nu cred că ne poate duce prea departe, ea ar trebui luată mereu de la început, fiind că și ochiul și urechea au evoluat enorm în ultima vreme. Apoi, pentru a ajunge unde ? La o mai mare putere de sugestie, la sincretism, la un front larg de informații, care să „asalteze" pe receptori ? Pentru a îmbogăți o „paletă" muzicală, așa cum o înțelege Messiaen, cu scopul de a ne sugera splendoarea universului, din care pămîntul nu e decît o in-

* Două exemple de palindrom : ELE FAC CAFELE și, în franceză, ESOPE RESTE ET SE REPOSE.

fimă parte, efortul nu mi se pare deloc inutil, ci chiar foarte atrăgător.

Tot la cursul de la Avignon, Messiaen afirmă că el împarte pe compozitori în două categorii, unii care au scris o muzică colorată și alții o muzică ne-colorată. Dă apoi cîteva exemple : Bach, Brahms, Bruckner nu sînt coloraţi, Mozart, Wagner, Debussy, Ravel sînt coloraţi. După el, Berlioz nu este colorat ; întrebuinţează culori timbrale, ceea ce nu înseamnă „colorat". Școlile naționale au scris o muzică evident colorată și sînt citaţi compozitorii ruși.

Cred că Messiaen nu s-a gîndit să condiţioneze în nici un fel prezenţa și profunzimea substanţei de ideea culorii, fiind că ce am face atunci cu sublima muzică a lui Bach, considerat compozitor necolorat ?

RITMUL e o altă preocupare majoră a muzicianului, aportul său în acest domeniu este imens și se poate afirma că el a determinat o nouă gîndire în jurul lui. Ideile primordiale i-au fost sugerate de Strawinski și e cunoscută celebra sa analiză la *Sacre du Printemps* în care se produce o primă despărţire de metrica în sens european. Messiaen va merge însă mai departe, investigînd ritimica din muzica indiană și metrica din poezia greacă, preocupări pe care le va expune în cursul său, cît timp a predat ca profesor de analiză muzicală la Conservatorul din Paris.

În *La Technique de mon langage musical* el descrie amănunţit concepţia sa despre ritm, în care aspectele cele mai novatoare ni se par a fi *valorile adăugate* (les valeur ajoutées) și ritmurile non-retrogradabile. Cum lucrurile sînt oarecum cunoscute de muzicienii noștri și aici s-ar cere exemple — ceea ce nu-mi propun în acest text omagial — aș dori să remarc altceva și anume că de la perioada cărţii amintite și pînă în prezent, Olivier Messiaen a mai parcurs un teritoriu imens, adăugînd idei noi demersului său inițial, ca rezultat al studierii ritmurilor indiene și a metricii din poezia greacă. Nici nu se putea altfel, dacă ţinem seama cît de vaste pot fi problemele respective.

La o analiză sumară a ultimelor sale partituri, se poate observa o oarecare deplasare de la preocupările din zona *duratelor* luate izolat, către ritmica (și accentica) *grupurilor* de sunete, inspirate fără îndoială din metrica greacă simplă : *dactylo-epitrită*, compusă : *lambelegiacă*, sau logoedică : *asclepiadă, saphică, glyconică, aristofaniană, phalaciană, pherecratiană* ș.a.m.d. Cum e preocupat tot mai mult de efectul sonor global, detaliile nu mai sînt cu atîta minuţie organizate (ca la Webern, de pildă) și tendinţa mi se pare firească, pentru a nu încătuşa încă mai mult un discurs muzical și aşa supus, din toate părţile de determinări : moduri, cîntec de păsări, culori etc.

O afirmaţie a lui Messiaen, la cursul de la Avignon (la care subscriem total) merită a atrage atenţia celor ce fetișizează folosirea matematicii în muzică : „pretenţia de a aplica în muzică unele concepte matematice mi se pare absurdă ; niciodată nu m-am servit de cifre în compoziţiile mele, cifrele sînt reci, nu pot genera o muzică. Tabelele cu cifre pe care le vezi uneori în analize mi se par îngrozitoare. Ceea ce mă interesează este *durata* unui sunet, elocventă și deci utilă în arta noastră componistică".

În ultima sa lucrare, *Un vitrail et des oiseaux*, Messiaen întrebuinţează tempi suprapuși, idee care l-a preocupat și pe Mihai Brediceanu și nu știu dacă nu cu prioritate ; oricum, compozitorul francez e departe de investigarea, în sens matematic, întreprinsă de muzicianul român. Pentru a vedea cum sînt ierarhizate în imaginaţia lui Messiaen cele consemnate pînă aici, citez din auto-prezentarea pe care o face piesei sale : „Tempii suprapuși sînt o dificultate. Dar păsările sînt mai importante decît tempii, culorile mai importante decît păsările. Mai important ca tot restul este aspectul invizibil".

PLAIN-CHANT-ul gregorian a fost aprofundat la rîndul său de compozitor, extrăgînd de aici tot ce putea fi necesar muzicii lui. Ca organist și catolic, ar fi fost imposibil să nu fie influenţat de atîtea veacuri de muzică de cult. Întîlnim în lucrările sale linii melodice largi, chiar dacă învește mîntările armonice contrazic uneori seninătatea și simplitatea lor.

Ajungem și la „invizibilul" cel mai vizibil, la stil și la concepţia originală a compozitorului.

Cuvintele muzicologului Paul Griffiths mi se par revelatoare :

„În ceea ce privește stilul, Messiaen a lucrat de la început într-un limbaj modal, depărtîndu-se de mișcarea dirijată strict către epoca dinaintea armoniei clasice europene ; acest demers a putut face posibil paradoxul mișcării statice. Acolo unde muzica tonală evoluează de la acordul perfect la dominantă și invers, de la tensiune la rezolvarea ei, muzica modală se desfășoară fără tensiune între acorduri. Mai mult, găsim în interiorul schemei modurilor cu transpoziţie (limitată, n.n.) ale lui Messiaen toate acordurile armoniei convenţionale, dar ele sînt eliberate de funcţia lor. Disonanţele nu marchează o evoluţie către o ineluctabilă consonanţă, ele constituind mai mult elemente nedirijate în timp și putînd fi plasate oriunde".

Și acum aspectele cele mai delicate :

Compozitorul e convins că mersul mai departe, pe drumul tradiţiilor europene, a devenit imposibil, orizontul căutărilor sale strîmtîndu-se prea mult. El nu mai consideră această muzică a fi deţinătoarea privilegiată a marilor valori ale artei sonore și își îndreaptă privirile spre muzicile extra-europene, în special asiatice. Odată cu această rupere categorică, el imaginează o artă componistică detașată de noţiunea de timp, limitată de experienţa umană și decurgînd din iluzia că tot ce există procedează ca noi înșine, evoluînd unidirecţional, din clipă în clipă, spre viitor.

De aici aspecte noi : o clipă poate dura o veşnicie, ritmurile devin tot mai libere, cînd statice, cînd foarte rapide, nu se mai supun tramei armonice, se tinde către o stare de beatitudine şi extaz. Mişcările pot fi libere în timp, înainte-înapoi, ca în schemele ritmice din palindrom, cînd poţi avansa... spre trecut. E poate aici momentul să amintesc de sistemul palindrom folosit pe spaţii mari în *Turangalîla-Symphonie*. Într-o muzică a eternităţii nu pot avea o cauzalitate, nu există nici o raţiune de a face ca un moment să-l succeadă pe altul.

În eternitate, o singură clipă separă un muzician din secolul XX de un arhitect aztec, sau de un meşter-fabricant de vitralii din secolul XIII. Pentru cei de azi, ca şi pentru cei din trecut, idealul creaţiei a rămas acelaş : să simbolizeze eternitatea, să transpună atemporalitatea în temporalitate. Se înţelege de ce Messiaen e preocupat de piramidele mexicane, de tradiţiile muzicale ale Indiei, ale Japoniei şi din munţii Himalaya, de catedralele şi vitraliile Franţei medievale.

Generaţia din care fac parte a avut multe de învăţat din experienţa artistică a lui Olivier Messiaen : diversitatea ritmică, o viziune nouă asupra modurilor, o rigoare în gîndire, culori timbrale ş.a.m.d., tot atîtea instanţe în procesul maturizării noastre. Mai era însă ceva : muzica sa reprezenta o alternativă la curentul serial, foarte depărtat de spiritul nostru, cu toate eforturile unora dintre noi de a şi-l apropia.

Privind cum se prezintă lucrurile astăzi, multe din ideile sale nu mi se par aplicabile muzicii noastre, care se află — cred — într-o fază de afirmare şi nu dă semne de oboseala pe care mulţi o văd în muzica occidentală. Bogăţia ritmică a muzicii româneşti n-are nevoie de ritmurile indiene, metricile greceşti sînt şi ale noastre, iar *plain-chant*-ul cel mai expresiv mi se pare că poate păli de invidie lîngă cîntările noastre bizantine, bocetele sau cîntecele noastre lungi. În tratări modale avem şi noi o lungă experienţă şi realizări importante, chiar dacă încă necunoscute pe plan mondial.

Şi acum cîteva gînduri critice, impregnate, fără îndoială, de subiectivism, dar şi din admiraţie şi respect faţă de un muzician atît de mare cum este Messiaen. Ai dori să iubeşti mai mult muzica lui şi ceva te reţine. E poate greu de acceptat că o muzică ce se desfăşoară, nu se desfăşoară ; că omul e o entitate dincolo de timp şi spaţiu ; că poţi folosi semnul (semnificantul) ignorînd semnificaţia ; că poţi dobîndi eternitatea folosind mijloace disparate din tezaurul spiritual al lumii (venind, e adevărat, din zone geografice intens spiritualizate, dar de ce acestea şi nu altele ?). Sau poate mă aflu sub semnul marelui mister al *ethos*-ului, pentru firesc în creaţie, concepînd-o ca o fiinţă vitală naturală, anonimă la rigoare, pentru a putea accepta integral o creaţie construită după un plan prestabilit, fie el şi inconturnabil şi imaginat de o minte genială, care nu uită nimic şi se foloseşte de tot. Această construcţie „totală" nu e cumva mai fragilă decît o singură şi inspirată coloană fără sfîrşit ? Simple întrebări, astăzi fără răspuns.

Lecţia lui Messiaen rămîne însă importantă, pentru a depăşi decorativul, a ieşi din sfera problemelor minore şi a tinde către acele edificii care să ambiţioneze a simboliza eternitatea. În cazul nostru, eternitatea gîndului românesc, care s-a dovedit de atîtea ori capabil să întreprindă un asemenea zbor temerar.

THEODOR GRIGORIU

Paris, noiembrie 1988

Reproducem, mai jos, în traducere, cele patru auto-prezentări ale lui Messiaen din programul de sală al concertului omagial din 26 noiembrie. Considerăm că aceste texte pot fi deosebit de interesante pentru compozitorii şi muzicologii noştri.

SEPT HAIKAI

I. *Introducere ;* II. *Parcul din Nara şi jelinarele de piatră ;* III. *Cadenţa Yamanaka ;* IV. *Gagaku ;* V. *Miyajima şi torii* * *în mare ;* VI. *Păsările din Karuizawa ;* VII. *Coda.*

Lucrarea a fost scrisă în 1962, în urma unui voiaj în Japonia. Ea nu se inspiră din poeme : titlul HAIKAI indică doar că cele şapte piese sînt scurte, precum poemele japoneze cu acelaş nume. Dedicaţia lucrării e lungă, dar merită să fie citată, iat-o : „Pentru Yvonne Loriod, Pierre Boulez, Doamnei Fumi Yamaguchi, Seiji Ozawa, Yoritsune Matsudaira, Sadeo Bekku şi Mitsuaki Hamaya, ornitologului Hoshino, peisajelor, muzicilor şi tuturor păsărilor din Japonia".

Prima audiţie a lucrării a avut loc la 30 octombrie 1962, la Paris, în concertele de la *Le Domaine musical*, la Odéon-Teatrul Franţei, sub conducerea lui Pierre Boulez, cu Yvonne Loriod ca solistă, la pian.

Formaţia instrumentală : 1 piccolă, 1 flaut, 2 oboi, 1 corn englez, 1 clarinet piccolo, 2 clarineţi, 1 clarinet bass, 2 fagoţi, 1 trompetă, 1 trombon, 8 viori, 1 xilofon, 1 marimba, 1 pian solo, 1 jeu de cencerros, 1 jeu de crotales, 1 trianglu, 18 clopote, 2 tobe mici turceşti, 2 gonguri, 1 cinel chinezesc, 2 tam-tam. Durata aprox. : 22'.

★
★ ★

* Cuvînt japonez însemnînd *portic*, intrarea în templele shintoiste.

COULEURS DE LA CITÉ CÉLESTE

Aceste „culori interioare" pornesc de la cinci citate :

1) „Un curcubeu înconjura tronul..." (Apoc. IV, 3)
2) „Și cei șapte îngeri aveau șapte trompete..." (Apoc. VIII, 6)
3) „S-a dat stelei cheia fîntînii abisului..." (Apoc. IX, 4)
4) „Strălucirea cetății sfinte e aidoma jadului cristalin..." (Apoc. XXI, 11)
5) „Temeliile zidului orașului sînt împodobite cu toate pietrele prețioase..." (Apoc. XXI, 19, 20)

Forma lucrării depinde întru totul de culori. Ideile melodice și ritmice, complexul de sunete și timbre evoluează în sensul culorilor. În varietatea lor, reînnoită la nesfîrșit, se pot găsi, prin analogie, culori calde și reci, culori complementare influențînd pe vecinele lor, culori deschise tinzînd spre alb sau închise tinzînd spre negru. Mai mult, aceste transformări se pot compara cu personaje acționînd pe mai multe scene suprapuse și desfășurînd simultan un șir de acțiuni diferite.

Aleluia-uri (la plural, n.n.) în *plain-chant*, ritmuri hinduse și grecești, permutații ale duratelor, cîntece de păsări din diferite țări, toate aceste elemente împreunate sînt puse în serviciul culorii și combinațiilor de sunete, care o presupune și o cheamă.

Sunetele-culori sînt la rîndul lor simboluri ale „Cetății cerești" și a „Celui" care o locuiește. Dincolo de orice timp, dincolo de orice loc, într-o lumină fără lumină, într-o noapte fără noapte. Ceea ce Apocalipsul, mult mai îngrozitor în umilință decît viziunile gloriei, descrie doar printr-o strălucire a culorilor.

Cîntecului păsărilor din Noua-Zeelandă (Pasărea Tui, Pasărea-clopot) se opune „abisul" cu sunetele-pedale ale trombonilor și rezonanța tom-tom-urilor. Țipetele lui Araponga din Brazilia li se opune „extazul colorat" al pedalelor de orgă : sardoniu roșu — roșu cu pete albastre-portocalii, aur, alb-lăptos — smarald verde, ametist violet — violet purpuriu și albastru-violet. Lucrarea nu se termină și nu începe, întorcîndu-se către ea însăși, ca într-un vîrtej de culori înflăcărate și invizibile...

Piesa *Couleurs de la Cité Céleste* a fost scrisă în 1963. Cîntată în primă audiție la 17 octombrie 1964 la festivalul de la Donaueschingen sub conducerea lui Pierre Boulez, ea a fost reluată la 11 decembrie 1964 la Bruxelles (Festivalul „Recunoașterea muzicii moderne"), apoi la Paris, la 16 decembrie 1964, la concertele de la *Le Domaine musical*, tot sub bagheta lui Pierre Boulez. În toate execuțiile, Yvonne Loriod a susținut partea pianului solo.

Formația instrumentală : 3 clarinete, 1 trompetă mică în re, 3 trompete, 2 corni, 3 tromboni, 1 trombon bass, 1 pian solo, xylophone, xylorimba, marimba, jeu de cencerros, jeu de clopote tubulare, 4 gonguri, 2 tam-tam-uri. Durata aprox. : 16′.

★
★ ★

UN VITRAIL ET LES OISEAUX

Lucrarea a fost scrisă în 1986, pentru ansamblul InterContemporain, la cererea lui Pierre Boulez. Nu sînt prea multe lucruri de adăugat la titlu, care spune tot. Lucrarea poate fi împărțită astfel : Introducere cu 3 xylophone. Temă la trompetă și clopote (prima perioadă), cu armonii-culori. Cintezoi, apoi silvia-cu-cap-negru, la lemne, cu un acord-culoare la fiecare notă. Prima cadență pentru pian, flaut și clarinet, cîntînd fiecare în tempi diferiți. Temă la trompete și clopote (a doua perioadă). Un alt cintezoi și o altă silvia-cu-cap-negru. A doua codență pentru pian, 2 flaute și 2 clarineți, cîntînd fiecare în tempi diferiți. Această a doua cadență e mai lungă decît prima. Temă la trompetă și clopote (a treia perioadă). Alte cinteză și silvia-cu-cap-negru. A treia cadență pentru pian, 3 flaute și 3 clarineți, cîntînd fiecare în tempi diferiți. Pianul intonează o cinteză de grădină. Cele 3 flaute o mierlă neagră, o silvia-cu-cap-negru, o silvia de grădină. Cele 3 clarinete intonează o silvia-de grădină, silvia-pănțăruș, un măcăleandru. A treia cadență este mult mai lungă decît celelalte două.

Codă cu cele 3 xylophone. Coral terminal pe cele trei perioade ale trompetei și clopotelor, apoi o perioadă concluzivă. Tempii suprapuși sînt o dificultate. Dar păsările sînt mai importante decît tempii și culorile mai importante decît păsările. Mai important decît tot restul este aspectul invizibil (pasaj citat înainte, în textul meu, n.n.).

Formația instrumentală : 16 lemne, o trompetă, xylophone, xylorimba, marimba, 1 pian solo și mai multe percuții : clopote, trianglu, wood-block, 6 temple block, 2 cinele, 2 tamtam. Durata aprox. : 15′.

★
★ ★

OISEAUX EXOTIQUES

Piesa aceasta mi-a fost cerută de Pierre Boulez, pentru concertele sale de la *Domaine musical* și a fost scrisă între 5 oct. 1955 și 23 ian. 1956, prima audiție avînd loc pe 10 martie 1956, la Paris. Partitura are la bază cîteva pă-

sări exotice, din India, China, Malaezia și cele două Americi.

Păsările exotice care cîntă în această partitură au pene minunat colorate. Culorile lor foarte vii se regăsesc în muzică : toate culorile curcubeului circulă aici, inclusiv roșul, culoarea țărilor calde și a frumosului „Cardinal al Virginei". Dar se mai află aici *le Mainate* indian (negru cu gît galben), care emite niște țipete unice, *Le Verdin* cu fruntea de aur (în întregime verde, ca o frunză de primăvară), care emite diferite triluri, *le Troupiale* din Baltimore (penaj oranj cu negru), care emite vocalize vesele, *le Tétras Cupidon*, din preerii, care posedă saci aerieni permițîndu-i să emită țipete ascuțite, urmate de lungi căderi în grav, *le Moqueur* poliglot (gris, roz, cafeniu cu picățele albe), care emite sunete de alămuri, staccato, bogate în armonice, cu un caracter încantator. Pasărea-pisică (gri de ardezie) începe cîntecul cu un miorlăit. *La Shama* indian (negru albăstrui, burtă oranj, coadă lungă, etajată în negru și alb) este un cîntăreț minunat, al cărui repertoriu este alcătuit din percuții ritmice, din baterii pe două sunete diferite și din strălucitoare fanfare de alămuri. Vocea lui va domina întregul final. *Le Garrulaxe* este o pasăre care trăiește în Himalaya. Ea este terifiantă prin aspectul și prin vociferările sale implacabile. Mierla migratoare, încredințată la două clarinete, înveselește tot tutti-ul central. Cîntă de asemenea : Mierla din Swinson, Sturzul ermit, le Bulbue Orphée și Sturzul de pădure, a cărei fanfară strălucitoare, însorită, termină prima și deschide ultima cadență a pianului solo.

Formația instrumentală : 1 piccolo, 1 flaut, 1 oboi, 1 clarinet piccolo, 2 clarineți, 1 clarinet bass, 1 fagot, 2 corni și 1 trompetă, 1 glockenspiel, 1 xylophone, 1 pian solo, 3 temple block, 1 wood block, 1 tobă mică, 3 gonguri, 1 tamtam. Durata aprox. : 14′.

IOAN D. CHIRESCU

Era-n vara anului 1965. Pe o bancă de pe faleza plajei din Mamaia, un om în vîrstă, dar chipeș și robust, cu tîmplele și sprîncenele argintate și o mustață albicioasă, tăiată scurt, într-un costum alb de tergal, privea blajin și cu interes sporit admirativ, cînd la orizontul mării ușor vălurite, cînd la salba de complexe turistice, deja finisate, sau la cele aflate în construcție.

Îi cer permisiunea să mă așez lîngă dînsul ! ...— „Îmi dați voie, maestre Chirescu ?... — Cu plăcere, tinere, mai ales că mi-ai fost student la Conservator, orî poate că mă-nșeală memoria la cei 76 de ani ai mei !? — Nu, nu vă înșeală deloc... Într-adevăr mi-ați fost profesor de teorie-solfegiu la Conservator și vă mulțumesc pentru tot ce mi-ați dăruit ca pedagog muzical !... — Și-acum, bănuiesc că lucrezi tot în domeniul muzicii ! — Da, sînt profesor de muzică și dirijor, aici, în Constanța !... — Mă bucură, că-nvățăturile mele au dat roade și-n cazul d-tale !... — Ca și în cazul a zeci și sute de elevi și studenți, pe care i-ați inițiat în tainele artei și științei muzicii corale !... Dar, dvs., cu ce ocazie, la noi, la Mamaia ?... Bănuiesc că vă petreceți vacanța !?... — Ca-n fiecare vară, cînd vin în Dobrogea mea natală și nu uit să-mi petrec zilele de odihnă pe litoralul nostru românesc !... — Și, firește, să-i admirați noile „metamorfoze pontice", care se văd la tot pasul, pe-ntreg țărmul dintre Dunăre și Mare !... — Da, și nu întîmplător, aceste „metamorfoze" m-au determinat să compun, pe versurile poetului Radu Boureanu, în 1958, cîntecul *Dobrogea de aur*, prefigurînd, cu un an mai devreme parcă conturul și perspectivele primei regiuni colectivizate pe țară !... — Și care cîntec, — îmi permiteți s-o spun, maestre Chirescu — a devenit un adevărat „imn" al celor care trăiesc și muncesc pe meleagurile dintre Dunăre și Mare, transformîndu-le înfățișarea de fiecare zi"...

Poate că „dialogul" nostru, nu s-a desfășurat „ad literam" așa cum l-am redat mai sus, dar un lucru e cert, că, *„Dobrogea de aur"*, cîntată de artistul poporului Ioan D. Chirescu a devenit o realitate vie, prin tot ce se vede pe meleagurile Pontului Euxin de azi și un simbol a ceea ce înseamnă, metaforic, rodnicul și însoritul pămînt dintre Dunăre și Mare. Zeci de formații muzicale, profesioniste și de amatori, din țară, au inclus, în repertoriu acest cîntec, printre creațiile de frunte care oglindesc realitățile construcției socialiste din zilele noastre. El a răsunat la cele opt ediții de pînă acum, ale Reuniunii corale interjudețene „Ioan D. Chirescu" din Constanța. Este un prilej de propagare a tradițiilor corale, pe care maestrul le-a slujit încă în perioada de 23 de ani (1927—1950), cît timp a condus, cu măiestrie și dăruire totală, pînă la cele mai înalte culmi, prestigioasa corală „Carmen", preluînd bagheta dirijorală, de la unul dintre cei mai mari înaintași clasici ai muzicii românești, marele nostru compozitor Dimitrie G. Kiriac.

Dar, pînă la preluarea corului „Carmen" maestrul Ioan D. Chirescu, — născut acum o sută de ani, la 5 ianuarie 1889, în Cernavodă, ca fiu al primului dascăl de limbă românească și animator al vieții cultural-artistice sătești de la Rasova la Cernavodă, învățătorul Dimitrie Chirescu — se impusese deja ca o personalitate creatoare a muzicii românești, începînd cu anii de studii muzicale făcute la Academia de Muzică din București (1910—1914), cu mari pedagogi muzicali și maeștiri D. G. Kiriac, Ion Nonna Otescu, Alfonso Castaldi și alții, și-apoi „Schola cantorum" din Paris (1922—1927), cu Vincent d'Indy și alți mari reprezentanți ai muzicii universale.

Urmînd spusele sale prin care cerea : *„Să facem, deci, să răsune, cu mai multă forță, cîntecul de mase românesc, să dăm glas acestui letopiseț viu, capabil să ne redea întreaga viață a poporului român, cronica trecutului său de luptă, izbînzile revoluționare de azi, zările comuniste de mîine"*, creația sa muzicală, mai ales cea după 23 August 1944, oglindește întru totul adevărul aserțiunii de mai sus, care a constituit întotdeauna, o mărturisire de credință, pentru viața de artist-cetățean și mare creator de cîntece de mase (patriotice, de partid, de muncă, de pace, de tineret și de copii), ale artistului poporului Ioan D. Chirescu, o dovedesc din plin nenumăratele cîntece de acest gen, care-l situează, — pe drept cuvînt — ca pe *cel mai mare compozitor* de cîntece de mase și prelucrări de folclor din zilele noastre ; nu pot fi uitate în acest sens : *Cîntecul cucului* (1919), *Trei colinde din Dobrogea* și duiosul *Mama* (1933), *Cîntecul de leagăn*, și mai ales creațiile de după 23 August 1944, printre care menționăm, la loc de frunte, cîntecele : *Slăvim o viață nouă* (1947), *Dor, doruleț* (1948), *Cîntecul partizanilor păcii* și *Rodica* (1949), *Mare bucurie-n țară* (1951), *Măreț pămînt al patriei iubite* și *Sub al păcii stindard* (1952), *Românie, plai de glorii, Republică, măreață vatră* (1959), *Ale noastre, ale voastre, Mai bogat să creștem, lanul* și *„Să-nălțăm un cîntec, frați"* (1960), *Partidului erou* (1961), *Grivița de jar* (1963), *Din zare-n zare, Sub gorunul Țebei* (1966), *Eroilor neamului* și *Pe cîmpia libertății* (1967), *Frumoasă țară, dulce Românie, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Înalță-te, frumoasă țară, Cutezători, pornim în viață, E toată țara-n sărbătoare*, sau *Ne cheamă albastrul din zare, Partid pavăza mea* și multe altele.

La centenarul nașterii fiului „Dobrogei de aur", care pînă în prezent, a fost omagiat prin activitatea de peste două decenii a Cenaclului muzical „Ioan D. Chirescu" din Constanța și de către Reuniunea corală interjudețeană „Ioan D. Chirescu" ca și corul din Cernavodă care-i poartă numele, — (am propune, în acest sens, organelor de drept din Cernavodă, să ia inițiativa de a așeza în fața Centrului de creație și cultură socialistă „Cîntarea României" al orașului Cernavodă un bust al ilustrului fiu al Dobrogei, iar una din străzile „orașului în trepte" să-i poarte numele), nu putem încheia omagiul adus marelui nostru compozitor decît citînd propriile sale cuvinte : *„Mă leg să cînt întotdeauna cu poporul"*.

Ceea ce a făcut-o în tot timpul vieții sale creatoare de compozitor, pedagog muzical și dirijor, și va continua s-o facă postum prin nemuritoarele lui cîntece de mase, patriotice și prelucrările de folclor românesc, al căror „corpus" antologic se cere editat de Editura Muzicală sau înregistrat de Electrecord în totalitatea sa, ca o mărturie vie a activității unui mare compozitor român, artist-cetățean al poporului nostru.

Prof. Dem. DIACONESCU
— muzicolog —
Vicepreședinte al Cenaclului muzical „Ioan D. Chirescu" din Constanța

ALEXANDRU THEODORESCU

În persoana lui Alexandru Theodorescu a dispărut una dintre figurile legendare ale Filarmonicii bucureștene.

Cei ce, în urmă cu patru decenii, copii sau adolescenți, intrau în fiecare duminică dimineața în sala Ateneului, se familiarizau curînd

cu profilul de o rară distincție al violonistului așezat la primul pupitru, care, la începutul fiecărui concert, se salută cu reciprocă deferență cu dirijorul, fie el George Enescu, Antonin Ciolan, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski sau tînărul Constantin Silvestri. Acel bărbat, aflat atunci la jumătatea drumului vieții, ocupa cu cinste postul de concert-maestru al Filarmonicii naționale de peste un sfert de veac. Mai exact, din 1920. Căci apariția și afirmarea lui Alexandru Theodorescu a fost instantanee dar nu meteorică : va rămîne în acest post, neclintit la datorie, vreme de 40 de ani. Afirmare instantanee și durabilă.

Alexandru Theodorescu, fiul muzicianului ploieștean Mihail Theodorescu, avea o formație profesională complexă. Fusese elevul lui Kiriac, al lui Cucu și Castaldi, la vioară al lui Robert Klenk, la muzica de cameră al lui Dimitrie Dinicu și se specializase în Germania cu marele Flesch. Semnificativ pentru deschiderea de orizonturi ce a caracterizat întreaga existență artistică a lui Alexandru Theodorescu este debutul său public la București, în 1917, într-o seară de sonate cu Mihail Andricu la pian, într-un program incluzînd Sonata de Richard Strauss — primă audiție — Sonata în fa major de Grieg — primă audiție — și Sonata în la minor de Schumann.

Membru fondator al Operei Române în 1919, al Filarmonicii în 1920, Alexandru Theodorescu își începe la 24 de ani o extraordinară carieră de concert maestru care îl va menține la primul pupitru al ambelor instituții naționale pînă în 1943, iar după constituirea unei orchestre distincte a Operei, la Filarmonică pînă în 1960. În tot acest timp, se afirma cu autoritate și dimensiunea solistică a violonistului prin interpretări de înaltă semnificație estetică ale marilor concerte clasice și romantice. Confirmînd încă o dată ocupația prin care se definesc personalitățile autentice, și anume talent plus autoexigență plus putere de muncă, Alexandru Theodorescu este, timp de cîteva decenii, purtător de făclie și în domeniul muzicii de cameră. Pe lîngă interpretarea repertoriului clasic în concerte sau la Radio, în epoca „romantică" a emisiunilor radiofonice „pe viu", Cvartetului Theodorescu i se datorează numeroase prime audiții din creația românească, printre care cvartete de Perlea, Cuclin, Andricu, Ciortea etc. Prea puțin s-a păstrat din evenimentele interpretative ce vor fi fost concertele de cvartet animate de Alexandru Theodorescu. Posterității îi rămîn, însă, — și de azi încolo cu statutul de înregistrări istorice — discul „His Master's Voice" al primului Cvartet Theodorescu — cu Ion Jelescu, Alexandru Rădulescu și Ion Fotino — interpretînd *Cvartetul* de Ionel Perlea și înregistrarea radiofonică a celui de-al doilea Cvartet Theodorescu — cu Rudolf Miruț, Alexandru Rădulescu și Iuliu Boniș — interpretînd *Cvartetul nr. 1* de Tudor Ciortea.

Dacă însumăm toate aceste aspecte — muzicianul de orchestră, concert-maestrul, solistul concertist, interpretul de muzică de cameră — fără a uita, desigur, pedagogul, prestigiosul profesor care a exercitat funcția la Conservator între anii 1938 și 1966, între 1948 și 1958 fiind

șef de catedră la vioară și muzică de cameră, apoi, după 1966, profesor consultant, adăugînd în sfîrșit, editorul Caietelor de studii ale fostului său maestru, Robert Klenk și publicistul, autorul de eseuri în *Curierul Muzical* și *Muzică și Poezie*, ni se întregește imaginea unui muzician nu numai multilateral, dar și animat de o înaltă responsabilitate față de prezentul și viitorul muzicii românești. Toate acestea, desigur, spiritele alese le-au observat încă din timpul vieții lui Alexandru Theodorescu : „un artist serios nu se oprește în drumul perfecționării, iar plăcerea artistică se naște din colaborarea muzicii cu inițiativa — flacără nemuritoare care ne luminează drumul vieții" scria Cella Delavrancea în 1938.

Pentru Filarmonică, instituția în rîndurile căreia i s-a decernat în 1955 înaltul titlu de Artist emerit, personalitatea lui Alexandru Theodorescu, trecînd în legendă, nu-și pierde nimic din valoarea pilduitoare. A fost unul dintre acei oameni despre care se poate spune, amintindu-ne de cuvintele lui Dinu Lipatti, că au înțeles nu să se servească de muzică ci să-și pună în serviciul ei talent, competență, putere de muncă, altruism. Din toată această viață de om se desprinde o concepție profund morală asupra modului în care este bine ca artistul să-și asume existența. Fie ca amintirea lui Alexandru Theodorescu să ne ajute în a întări și perpetua, astăzi, o asemenea concepție.

Radu GHECIU

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Ludovic Baci — Maksim Fedotov

Deschis cu o lucrare necunoscută încă melomanilor bucureșteni — *Creangaiana* sau *Amintiri din copilărie* — a regretatului Tudor Ciortea, cel dintîi simfonic (din 13 ianuarie) al anului 1989 a coborît numele lui Ion Creangă de pe cupola Ateneului, dintre atîtea și atîtea mari nume ale culturii românești, în sufletele auditorilor, încîntîndu-i cu acel amestec inimitabil de duioșie și ghidușie ce-i este propriu scriitorului și — iată — i-a fost atît de apropiat și compozitorului. Nostalgia străbătută de unda lucidei ironii și autoironii, vigoarea jocului popular, cu nesecata lui fantezie ritmică, lirismul aducerii aminte și frenezia umorului dezlănțuit dau contur și substanță unor episoade muzicale construite cu mîna sigură și inspirată a unui creator ce a știut întotdeauna să-și drămuiască exact și mijloacele (aici, orchestra are o componență cvasi-camerală : corzi, flaut, clarinet, fagot, trombon și percuție), și efectele. Iar contribuția dirijorului Ludovic Baci la punerea în valoare a acestor calități a fost esențială, grație preciziei și fluenței, clarității și transparenței pe care a imprimat-o discursului.

Aceleași trăsături ale manierei dirijorale specifice lui Ludovic Baci — la care s-au adăugat puritatea stilului și calitatea (și ea în stil) a sonorității, exploatarea resurselor expresive ale polifoniei și evidențierea elementelor de scriitură contrapunctică ascunse de structurile armonice, mariajul fericit între eleganță și vigoare, rafinament și robustețe — au transformat și interpretarea *Simfonici nr. 38 „Praga"* de Mozart într-un moment memorabil al concertului.

Dar centrul de greutate al serii s-a constituit prin colaborarea dintre dirijorul Ludovic Baci și violonistul sovietic Maksim Fedotov, cu concursul instrumentiștilor Filarmonicii (electrizați de acea stare de comunicare, atît de specială, ce se creează prin întîlnirea — pe aceeași lungime de undă a inspirației — între doi artiști cu puternice afinități spirituale), în interpretarea *Concertului nr. 1* al lui Șostakovici. În acest veritabil monument al creației violonistice, Maksim Fedotov și-a etalat rînd pe rînd strălucirea tonului și capacitatea de a-i modifica luminozitatea în funcție de necesitățile expresive ale partiturii, rezistența și susținerea ieșite din comun, forța interioară aparte, resursele necesare continuei tensionări a discursului, puterea de penetrație a sunetului său, în stare să țină piept chiar și masivității coralului de suflători din partea a treia, în fine, inteligența în rezolvarea dificilelor probleme de dramaturgie muzicală pe care le ridică lunga cadență solistică din aceeași a treia mișcare a *Concertului*. Dacă după toate acestea mai notăm și faptul că violonistul beneficiază de o virtuozitate de tip paganinian (ba chiar are ceva și din înfățișarea și gestica lui Paganini), și că, în suplimentul oferit la cererea insistentă a unui public entuziasmat (și doar e bine știut că rareori publicul Filarmonicii se entuziasmează la intepretarea unor partituri scrise în veacul nostru...), Maksim Fedotov a propus o viziune cu totul neobișnuită a unui *Capriciu* al aceluiași Paganini, înțeles ca o pendulare între răceala diabolică și diabolica incandescență, vom recunoaște în artistul sovietic o personalitate de excepție a violonisticii contemporane. Cît despre Ludovic Baci, nu cunosc mulți dirijori care să poată conduce cu asemenea elan și fermitate o partitură ce excelează în momente de ridicată dificultate, culminînd cu acelea din partea a doua a *Concertului* : capricioasele replici, scurte și descoperite, ce intersectează agitatul discurs solistic, și mai cu seamă „cadența orchestrală", cîntată într-un tempo frenetic, cu nervul și forța expresivă cu adevărat demne de muzica lui Șostakovici.

Seară Bach

De cel mai mare succes la public s-a bucurat, dintre concertele lunii ianuarie, programul Bach dirijat de Mircea Cristescu și avîndu-i drept soliști pe nu mai puțin de zece dintre pianiștii români din toate generațiile. Răspunsul amatorilor la invitația lansată de Filarmonica „George Enescu" a fost atît de prompt și de masiv, încît nici chiar un al treilea concert, desfășurat simbătă seara, n-a putut satisface toate cererile de bilete. Apetența pentru muzica lui Bach — pe de o parte — și pentru muzica pentru pian — pe de alta — a determinat astfel o sărbătorească năvală a melomanilor în sala Ateneului Român, și chiar dacă valoarea interpretării a fost destul de inegală pe parcursul programului, importanța evenimentului în atragerea de noi auditori la concertele simfonice justifică pe deplin demersul acesta.

După *Brandenburgicul nr. 5* — unde flautistul Virgil Frâncu și violonistul Gabriel Croitoru și-au împletit cu sensibilitate glasurile calde și strălucitoare ale instrumentelor lor, „partea leului" revenindu-i însă lui Nicolae Licareț, cu acea uriașă cadență pentru clavecin care a și determinat, desigur, includerea lucrării în acest program —, *Concertul în do major pentru două piane* i-a adus la rampă pe foarte tinerii Horia Mihail și Valeriu Rogacev (din a căror interpretare am reținut mai ales preocuparea pentru utilizarea, acolo unde scriitura o permitea, a unui tușeu de tip clavecinistic și deci pentru „culoarea de epocă" a muzicii), iar apoi mai „vîrstnicii" Remus Manoleanu, Andrei Deleanu și Andrei Tănăsescu au realizat în *Concertul în re minor pentru trei piane* o versiune interpretativă unitară, riguroasă și expresivă în egală măsură, ce a marcat punctul valoric maxim al serii (este vorba despre seara de vineri, 20 ianuarie). Din păcate, marile diferențe de vîrstă, de specific al personalității artistice și în cele din urmă de calibru interpretativ, dintre soliștii *Concertului în la minor pentru patru piane* n-a permis acea minimă omogenizare a sonorității care să confere coerență discursului, iar o manifestă stare de nervozitate a impietat pe alocuri chiar asupra fluenței discursului, presărat astfel cu unele precipitări ce-i afectau coeziunea și atmosfera. Efortul pianiștilor Mihai Ungureanu, Viniciu Moroianu, Valentin Gheorghiu și Dana Borșan — ca și acela al dirijorului Mircea Cristescu și al orchestrei Filarmonicii — a fost răsplătit însă de către public cu aceleași călduroase manifestări de admirație și recunoștință pentru darul artistic de preț pe care ei l-au oferit melomanilor bucureșteni : muzica veșnic tînărului Bach.

Remus Georgescu — Dragoș Mihăilescu

În seria lucrărilor vocal-simfonice de profundă angajare patriotică și revoluționară, cantata *Ca om al țării* de Liana Alexandra, pe versuri de Nicolae Dragoș, deschide un drum nou și — după părerea mea — fertil : acela al îmbinării dintre structurile de bază ale folclorului românesc (aici, îndeosebi structura ritmică ostinată specifică jocului popular, pe care este clădit acompaniamentul orchestral) și acelea ale pieselor corale cu caracter imnic (care, aici, con-

feră forță emoțională partiturii vocale, ce dezvoltă o melodică largă, generoasă). Contrastul puternic produs prin suprapunerea acestora este periodic diminuat prin convergența celor două lumi sonore distincte și contopirea lor temporară ; iar continua înlănțuire cuplet-refren produce astfel ascultătorului o impresie similară cu contemplarea unor motive frecvent întîlnite în arta plastică populară (în cusături și crestături mai cu seamă). Este, de altfel, o modalitate de construcție intim determinată de principiul eterofonic, atît de caracteristic muzicii noastre. Sub bagheta dirijorului Remus Georgescu (în concertul din 28 ianuarie), cantata Lianei Alexandra a avut (în ciuda unor mici scăpări la alămuri și a faptului că vibrantele versuri ale lui Nicolae Dragoș nu erau suficient puse în valoare de dicția corului — altminteri bine pregătit de către Mihai Diaconescu) elanul și poezia capabile să atragă și să emoționeze publicul.

Cu înfățișarea sa desprinsă parcă din filmul „Anonimul venețian", pianistul Dragoș Mihăilescu este sortit să cucerească deîndată asistența — iar prima impresie, vizuală, este repede confirmată de eleganța gesturilor sale instrumentale și de autenticitatea demersului interpretativ însuși. În *Concertul nr. 4* de Beethoven, acest demers a fost aureolat și de sclipirile originale ale înțelegerii partiturii de către tînărul pianist : maniera virtuoză și exploziile romantice de cea mai bună calitate și de cel mai puternic efect din Andantele moderato inițial, vulcanica expresivitate a cadenței solistice din Rondo-ul final, dar mai ales ipostaza foarte personală în care a conceput superbul Andante con moto (unde confruntarea dintre cele două forțe opuse — tratată de obicei după modelul dialogului lui Orfeu cu Furiile — este fundamental transformată, printr-o supremație a aceleia ce reprezintă binele, adevărul și frumosul, ignorînd atributele celeilalte și îmblînzind-o nu prin lamento, ci prin simpla sa existență netulburată) au făcut din versiunea lui Dragoș Mihăilescu o propunere solid argumentată artistic și cuceritoare prin organicitatea ei. Iar alegerea pentru bis-ul solicitat de către public a *Coralului în sol major* de Bach („coralul Lipatti") semna un crez artistic fundamentat pe sinceritate și interiorizare în trăirea actului interpretativ.

După ce l-a secondat cu profesionalism și convingere pe Dragoș Mihăilescu în *Concertul nr. 4* de Beethoven, dirijorul Remus Georgescu a oferit la rîndul său o versiune profund originală a celei de *a V-a Simfonii* a Titanului. Abandonînd înțelegerea acestei partituri drept *Simfonia Destinului*, Remus Georgescu o citește ca pe o muzică a triumfului. În trilogia *Simfoniilor III-V-VII* — devenită astfel și mai limpede o trilogie a luptei și biruinței —, această lucrare leagă deci într-un chip nou *Eroica* de *Apoteoza dansului*, într-un urcuș continuu, ce țintește către *Simfonia a IX-a*, simfonia bucuriei. Fascinantă chiar și numai din punct de vedere pur teoretic, viziunea interpretativă propusă de către Remus Georgescu a primit și validarea practică prilejuită acum de adeziunea entuziastă a publicului bucureștean.

Luminița VARTOLOMEI

Concertele Radioteleviziunii

În luna ianuarie, afișul de concert al Radioteleviziunii Române a adus în atenție cîteva fațete diferențiate ale artei pianistice, prin prisma repertoriului cameral și concertistic. Celor două recitaluri susținute în studioul din strada Nuferilor de interpreți oaspeți binecunoscuți publicului bucureștean — așa cum este Fausto Zadra din Italia — sau aflați la întîia întîlnire cu melomanii din capitală — cazul pianistei Carol Baron din Republica Zimbabwe — li s-au adăugat prezențele solistice ale lui Viniciu Moroianu și Hana Dvořákova.

Aparițiile dirijorului turc Cem Mansur la pupitrul orchestrelor simfonice ale țării se asociază de fiecare dată cu opțiuni repertoriale interesante, ce includ frecvent pagini orchestrale românești. În programul din 12 ianuarie acest aspect s-a concretizat prin primele două mișcări din suita *Prin Munții Apuseni* de Marțian Negrea. În cele două tablouri — „Pe Arieș în sus" și „Cetățile Ponorului" — bagheta dirijorală a urmărit pitorescul imaginilor, subliniind suflul descriptiv prin decuparea clară a individualităților și aliajelor timbrale, prin cursivitatea desfășurării sonore.

Momentul central al serii l-a constituit, fără îndoială, mereu ispititoarea confruntare a tinerilor interpreți cu marile capodopere ale literaturii muzicale : deci, Viniciu Moroianu în *Concertul nr. 5 în mi bemol major* de Ludwig van Beethoven. Despre acest tînăr pianist în plină afirmare pe podiumurile cele mai prestigioase ale vieții noastre muzicale se vorbește de obicei în termenii unei personalități artistice de autentic muzician, înțelegînd prin aceasta pe interpretul-gînditor, pe interpretul-creator, făuritor al unor lumi stilistice, al unor arhitecturi muzicale, al unor edificii plămădite din sunet și spiritualitate cultivată, din rafinament, știință și sensibilitate. Sînt dimensiuni pe care Viniciu Moroianu le-a conturat cu pregnanță în evoluțiile sale camerale și pe care le-am regăsit într-o altă formulare în versiunea celebrului *„Imperial" beethovenian*, în care prestanța solistică s-a conturat prin energie, vigoare și precizie a detaliului expresiv, prin pregnanța contrastelor, prin forță (uneori cam prea evidentă). Desigur, pentru a atinge acel echilibru și amploarea „suflului" cerut de celebra partitură, experiența și maturitatea interpretativă își vor spune cuvîntul ; Viniciu Moroianu pășește cu hotărîre pe acest drum, chiar dacă, deocamdată, aparițiile sale camerale îl reprezintă într-o măsură sporită, conturîndu-i un profil artistic mult mai pregnant.

Tentația simfonismului mahlerian s-a făcut simțită și în repertoriul lui Cem Mansur ; *Simfonia I* i-a oferit tînărului dirijor turc prilejul de a-și releva naturaleța gestică, pusă în slujba fluidității discursului orchestral, a coloritului bogat nuanțat și a imaginilor sonore mereu diversificate, ceea ce, poate, a estompat din unitatea construcției simfonice, accentuîndu-i aspectul caleidoscopic.

★

Tot pentru paginile lui Gustav Mahler a optat și Ludovic Baci în concertul din 19 ianuarie, selectînd însă fascicole din creația de lied, dirijorul continuînd astfel ideea unei integrale a creațiilor vocale cu acompaniament orchestral. Gîndite ca „mici drame muzicale" — avînd deci astfel un relief expresiv puternic individualizat, dialogul celor două voci soliste (Liliana Nichiteanu — mezzosoprană și Ladislau Fogel — bariton) și al ansamblului instrumental căpătînd o tentă de teatralizare, cele șase lieduri din ciclul *Des Knabes Wunderhorn (Cornul miraculos)* s-au detașat ca tablouri distincte, creionate cu vervă și strălucire, cu precizie a detaliului, cu tușe ironice sau grotești. Încheiată în aceste ambiante expresive, seara s-a deschis cu o semnificativă incursiune în lumea „dramei giocoso" mozartiene, prin uvertura la opera *Don Giovanni*, care a solicitat valențele de mobilitate ale ansamblului, ca și finețea dozajelor sale.

Asemenea atribute, integrate unui discurs interpretativ riguros tensionat, arcuit într-o concepție simfonică de o largă respirație, de concizie și remarcabilă sudură a desfășurării componistice, s-au impus și în tălmăcirea *Simfoniei a III-a „La un cutremur"* de Anatol Vieru, reluată în această stagiune în noua sa variantă, care îi adaugă — în final — o a cincea secțiune succintă. Zone de expresie sonoră, zone de trăire umană se succed fără hiatusuri, gradate parcă de un unic suflu al rostirii artistice.

Momentul concertistic beethovenian — *Concertul în do minor nr. 3 pentru pian și orchestră* — a înfățișat un univers al clasicismului muzical sobru, echilibrat, cenzurat cu discreție, solista Hana Dvořákova din R.S. Cehoslovacia evitînd cu grijă efectele declamatorii, accentele prea „robuste".

Anca Ioana ANDRIESCU

Compozitori și interpreți

Ceea ce i-a asemănat pe compozitorii reprezentați în concertul din Studioul Radioteleviziunii (marți, 10 ianuarie) a ținut de faptul că în unanimitate ei activează pe tărîmul pedagogiei muzicale, fiind profesori la diverse instituții de învățămînt bucureștene. Altfel, orientările lor stilistice și estetice sînt uneori complementare, alteori chiar ricoșante.

Corneliu Cezar ne-a reamintit în *Rota (tape-music)* propensiunea lui pentru muzica accesibilă, ilustrativă (însoțitoare în oficierea actului coregrafic, plastic ori cinematografic ?), dar și dreptul său de prioritate asupra relevării naturalității sunetului prin lucrul cu armonicele naturale. La rîndul ei, Doina Rotaru mizează în *Quattro-tempi* pentru violoncel (Anca Vartolomei) și percuție (Alexandru Matei) pe tehnica de a crea în spiritul (caracterul) sursei, în speță, folclorico-bizantină, tehnică aplicată în acest caz cu rafinament și grație. Încă în căutarea sursei se află Maia Ciobanu care, iată, a săpat o *Fîntînă (I)* pentru orgă (Maia Ciobanu) și percuție (Alexandru Matei, Viorica Ciurilă) din care a izvorît un coral bachian, cu limpezimea lui tulburată de frămîntările (profitabile) armonice și ritmice ale compozitoarei. În replică, Adrian Iorgulescu a făcut prin a sa *Consonată* pentru pian (Adrian Iorgulescu) dovada constructorului iscusit care, chiar din prefabricate reci și seci (de proveniență post-serială) a înălțat un edificiu congruent și confortabil. Irina Odăgescu aspiră în *Muzică pentru două piane* (Livia Teodorescu, Luminița Berariu) *și percuție* (Ioan Maxim, Lucian Maxim) la un vigorism (ce ne amintește uneori de Bartók), cenzurat de lirism și de o anume ritualitate edulcorantă. În schimb, travaliul creator al lui Ioan Maxim s-a plasat în vecinătatea compoziției propriu-zise, *Glasuri de lemn* pentru soprană (Maria Simion) și percuție (Ioan Maxim, Lucian Maxim, Alexandru Matei, Corneliu Furdui) constituindu-se în fond, într-o escapadă în lumea mirifică a instrumentelor de percuție, fie ele consacrate, fie corupte din funcționalitatea lor inițială (meliță, nicovală, buhai), versurile lui Petre Ghelmez avînd rolul de liant (pre)textual. În fine, Octavian Nemescu, consecvent în doctrina lui estetică a fost și de această dată, în *Trison* (muzică electronică), captivant prin vectorii pe care creația sa îi îndreaptă spre meta și trans-artistic.

Din enumerarea interpreților se poate deduce că a fost un regal al percuționiștilor. Cinci percuționiști într-un concert nu-i puțin lucru, faptul marcînd ascensiunea unei categorii de instrumente ce-și caută cu fervoare formele și genurile imanente. A impresionat în mod deosebit Alexandru Matei, acest instrumentist de excepție ce deține resursele (și șansa ?) de a ridica percuția la altitudinea pe care, bunăoară, a atins-o la noi clarinetul grație lui A. O. Popa. Importantă ni se pare și emanciparea tinerilor percuționiști Lucian Maxim și Corneliu Furdui, studenții lui Ioan Maxim. Un cuvînt favorabil pentru profesionalismul Vioricăi Ciurilă, deosebit de activă în promovarea noii muzici românești. Ca, dealtfel, și Anca Vartolomei, deținătoarea unor inepuizabile disponibilități de adaptare la impulsuri stilistice diferite, violoncelul ei vibrînd cînd suav, melancolic, cînd virulent, fremătător, cu glisări îndelung migălite de la o stare la alta și cu un firesc al modelării și frazării prin care interpreta accede deplin la crearea muzicii. Un aport creator și-a adus duo-ul pianistic alcătuit din Livia Teodorescu — Luminița Berariu și soprana Maria Simion, cu vocea ei „ca de flaut", de o sensibilitate și velocitate aparte, consfințind reușita unei seri de muzică în care protagoniștii au fost deopotrivă compozitori și interpreți.

Liviu DĂNCEANU

Muzica românească în actualitate — X

La 24 ianuarie, Uniunea compozitorilor și muzicologilor în colaborare cu Filarmonica „George Enescu" a organizat în sala Ateneului Român cel de al X-lea concert din ciclul „Muzica românească în actualitate". Prefațat ca de obicei de compozitorul Șerban Nichifor, concertul s-a dovedit mai congruent stilistic și mai unitar sub aspectul concepției de program, ca în alte dăți.

Sonata bizantină pentru vioară solo de Paul Constantinescu, interpretată de Ion Georgescu, într-o tratare sobră, de adîncă reflexivitate și-a redezvăluit frumusețea și austeritatea inspirației, reliefîndu-se, ca și alte lucrări ale compozitorului, drept mărturie dintîi a uneia dintre direcțiile principale pe care a evoluat muzica românească de azi. În acest sens creația lui Paul Constantinescu, în tot ceea ce are mai semnificativ, marchează o piatră de hotar.

Metamorfoze pentru clarinet solo de Doina Rotaru (interpretate de Leontin Boanță) se înscriu pe aceeași linie de muzicalitate și sensibilitate ale autoarei care, se pare, și-a circumscris exemplar, și de multă vreme, aria stilistică. Remarcabil „autograful" ultimelor măsuri care, mai evident decît orice, încununează opusul...

Sonata nr. 2 — Poem de Cristea Zalu ne-a oferit un exemplu concludent de desăvîrșire creatoare și interpretativă. În compania Sabinei Coleașă, autorul și-a manifestat plenar talentul ieșit din comun și în domenii nu la îndemîna oricui, oferindu-ne o muzică totodată subtilă și viguroasă, *universală* — în tot ceea ce constituie experiență culturală — și *românească* — prin surse de rară noblețe integrate perfect într-o gîndire fără greș. Este poate lucrarea de cea mai perfectă alcătuire și *sens* a programului serii la care am participat, care confirmă vitalitatea spiritului enescian în tot ceea ce i-a urmat Maestrului în actualitate. Și nu atît într-o voită concepție postmodernistă ci ca o creștere organică din tot ceea ce cultura muzicală universală, trecută prin filoanele de neprețuit ale sensibilității românești, reprezintă mai esențial. Cristea Zalu, un nume prea puțin prezent (modestie ? autocenzură ?) în viața noastră de concert, este evident un compozitor, pianist și pedagog împlinit, cu realizări la cote maxime de talent și profesionalitate.

Cvartetul „Clasic" — în dublă ipostază, de formație și de concepție, a lucrării *Nr. 2* de Mihai Moldovan — ne-a readus în memorie tehnica aforistică de construcție a compozitorului, capacitatea sa ca din 2 sau 3 idei simple să formeze o capodoperă. Un ostinato poliritmic, o monodie spațializată și cîteva flagiolete în mîna lui Mihai Moldovan devin formă, stil și spectacol, o muzică a cărei pregnanță îi conferă unicitatea în fenomenul creator românesc.

Solo — Multipli pentru clarinet și percuție (Leontin Boanță și Viorica Ciurilă) de Sorin Lerescu ne-a încîntat, în context, prin lărgimea zonelor de emisie (și expresie) ale instrumentarului și prin rafinata tratare a timbrurilor (și arpegiilor...).

Ansamblul „Omnia" condus de Marin Soare (o prezență ce am dori-o mai frecventă pe afișele noastre de concert) ne-a oferit în continuare *Cvintetul nr. 2* pentru alamă de Aurel Popa. O muzică excelent realizată instrumental, într-o scriitură de real meșteșug, amintind (mai mult sau mai puțin *voit* desuet) de schițele *(„Din cătănie")* lui Paul Constantinescu și interpretată magistral de Ilie Voicu, Ilie Dornescu, Victor Simonov, Marin Soare și Sergiu Dobre.

Ultimele două lucrări ale programului au fost realizate de noua formație „Camerata" condusă de Iosif Ion Prunner, formație ce se afirmă din ce în ce mai consecvent în concerte.

Caleidoscop — concertino pentru flaut, clarinet harpă și coarde, o nouă primă audiție de Vasile Timiș, este o muzică aerată, sensibilă, amintind pe alocuri de climatul mediteraneean, provençal, așa cum răzbate uneori din muzica franceză interbelică. Fără ostentații, muzica se înscrie pe un făgaș sigur de tradiție și modernitate atît de necesar și — în parte — actual astăzi. *Larghetto* pentru ansamblu de coarde de Liana Alexandra, de asemeni în primă audiție se înscrie pe linia stilistică a autoarei din ultimii ani dezvoltînd — în plus față de alte lucrări — zone interesante interstițiale, pastelate într-o anume măsură, de armonii simple evoluînd unele dintr-altele. Lucrarea se distinge prin meșteșug și siguranță a tratării.

Concertul în întregime și-a împlinit incontestabil rostul în a oferi iubitorilor muzicii românești un program cu noutăți (mai vechi și mai noi). S-ar cere poate și membrilor breslei un plus de interes față de munca vecinului, iar organizatorilor un plus de abilitate în programarea unor astfel de concerte care să nu se suprapună cu programe similare în alte săli de concert (vezi concertul „Concordia" de la Radioteleviziune).

Nicolae BRÎNDUȘ

„Concordia", la 10 ani de activitate

Recitalul cvintetului de suflători „Concordia" susținut în studioul de concerte al radioteleviziunii la data de 31 ianuarie 1989 a marcat împlinirea a zece ani de la înființarea acestei formații. Prestația flautistului Ioan Cațianis, oboistului Nicolae Vasile, clarinetistului Petre Ignățoiu, cornistului Nicolae Bănică și conducătorului de ansamblu, fagotistul Miltiade Nenoiu — i-am enumerat pe toți membrii formației, în alcătuirea ei actuală, întrucît, măcar cu această ocazie, virtuoșii instrumentiști ar merita a fi reținuți de marele public —, a fost exemplară și, am putea spune, într-un sens pozitiv, chiar demonstrativă.

Demonstrativă deoarece acest recital a dat măsura performanțelor atinse de ansamblu în planul tehnicii interpretative, în planul colaborării — aproape perfecte, aici — între instrumentiști, în planul omogenizării și unității organice pe care trebuie să le realizeze asocierea interpreților și instrumentelor diferite. Sudura partizilor este remarcabilă, tonul obținut de formație este distinct și unic, așa încît am putea chiar să vorbim despre un adevărat *timbru „Concordia"*, poate doar absența registrelor de intensitate minimală necesitînd a mai fi înlăturată pentru ca rafinamentul și amploarea calitativă a cîntării lor să fie depline. Oricum, *Concordia* este un ansamblu de cel mai înalt rang la nivelul național al muzicii camerale.

Conținutul recitalului la care ne referim a fost extrem de omogen și totodată divers. Programul a fost alcătuit exclusiv din lucrări românești de referință ; toate piesele, în fond, constituind diverse reflexii și modalități de prelucrare, de înțelegere și conversiune savantă a folclorului. Lucrarea Doinei Rotaru — *Incantații*, este o piesă de atmosferă și de exploatare nemiloasă a tehnicii instrumentelor (pe alocuri pare ostentativă supralicitarea tehnicilor de efect). Arhaicul este aici mai mult presupus și exhortat dintre surse preponderent afectuale. Constructivismul și grija artizanală sînt mai evidente însă în *Ecouri*, de Cornelia Tăutu, o piesă în ale cărei detalii se simte uneori migala, travaliul sîrguincios de tehnică componistică. Liana Alexandra a fost prezentă în concert cu lucrarea *Imagini întrerupte*, acea bijuterie a sa care oferă în montură de pauze adevărate metafore sau „boabe de rouă", ca într-o replică muzicală a unei antologii de sentențe de la Anton Pann la Tagore. Piesa lui Ulpiu Vlad *Din graiurile păcii* dovedește că reala și totala dezinhibare în fața folclorului o are creatorul acela care cunoaște foarte bine, științific, folclorul. Citatul folcloric, de care astăzi, în epoca „metamorfozelor" în muzică, se fuge, este preponderent în lucrare, dar nefetișizat. Compozitorul amalgamează aceste citate cu nonșalanță. Obține astfel un vitalism multiplicat abisal ; în frecvente momente fiecare voce are un discurs propriu, independent, suprapunerea tuturor generînd un *free* de substanță valahă, cutremurat pe alocuri de sonorități electronice ale benzii, supraîncărcat pe alocuri de repetarea acelorași discursuri instrumentale reproduse magnetic. Efectele lucrării *Heterofonii*, de Ștefan Niculescu, datorită — se pare — prea marii elaborări, la audiție își scad din puterea perceperii *polifonice* și devin mai degrabă receptabile ca armonice. Oricum, genul acesta ultim de polifonie se finalizează ca o expresie de vîrf a armoniei moderne. Dar în general ultimele trei piese menționate realizează în primul rînd un spectacol de ritm și timbralitate modernă, avangardistă.

Execuția tuturor acestor cinci lucrări din partea „Concordiei" a fost la înălțimea partiturii și a idealului interpretativ pe care-l poate sconta creatorul.

Marin MARIAN

Virtuozii din București

În dimineața de duminică 29 ianuarie am asistat, la Ateneul Român, la primul concert al unei noi orchestre de cameră ; acest „act de naștere" ar putea să semnifice începutul unui drum artistic de durată și de ținută, ceea ce este esențial în cazul unei formații de asemenea natură, menită să vehiculeze un repertoriu de cea mai aleasă substanță muzicală și în același timp să se situeze la un nivel competitiv în ce privește calitatea prestației interpretative intrinsece. Știut este că, la ceasul de față, ființează asemenea grupări instrumentale în mai toate marile centre de cultură ale lumii și că ele au devenit reprezentative pentru nivelul însuși atins în perimetrul respectiv : se pot cita „I Musici", „Virtuozii din Moscova", „English Chamber Orchestra" etc. — care și-au cîștigat o notorietate mondială prin concertele și înregistrările larg cunoscute. Bine înțeles că realizările depind, în cazuri similare și înrudite, de resursele tehnice remarcabile ale componenților, de *stabilitatea* alcătuirii, comparabilă cu cea obligatorie pentru oricare ansamblu cameral mai restrîns și mai cu seamă de seriozitatea muncii de grup care se cuvine să țină seama de necesitatea menținerii unei *forme* artistice permanente, chiar pe deasupra împrejurărilor concrete ale unei programări sau alteia.

În cazul în speță, șansele de reușită sînt chezășuite de mai mulți factori : în primul rînd de personalitatea dirijorului — în speță Horia Andreescu — care are o experiență considerabilă în domeniu, consacrată de colaborarea cu formații de prestigiu — asemenea orchestrelor de cameră din Amsterdam sau Copenhaga — și în general este cunoscut ca un muzician îmbinînd înzestrarea cu seriozitatea. Într-un cuvînt este un om care „nu glumește" cînd este vorba de performanța artistică atît din punctul de vedere al desăvîrșirii execuției cît și al conformării cu normele de stil și de adîncime a simțirii menite să transforme parcurgerea unui text într-un fapt de viață cu rezonanțe estetice și omenești.

Pe de altă parte, am recunoscut, între membrii formației, instrumentiști de bază ai Filarmonicii „George Enescu", dintre cei ce sînt capabili să se înflăcăreze pentru un țel artistic elevat, să contribuie la încetățenirea unui „spirit de echipă" superior, esențial pentru atingerea unor parametri interpretativi valabili la scară națională și internațională : concertmaestrul Mircea Călin, element tînăr într-o vădită ascensiune în ce privește cristalizarea unor trăsături specifice de competență tehnică și căldură a participării, flautistul Nicolae Maxim, oboistul Adrian Pe-

trescu, fagotistul Mihai Tănăsilă, corniștii Simion Jebelean și Nicolae Lipoczi etc.

Programul debutului formației a inclus creații de bază ale clasicismului vienez. Astfel, *Divertismentul în re major*, KV 251 de Mozart a pus în lumină de la început coordonatele de bază ale întregului concert : precizia ritmică, verva, sonoritatea calitativă, adesea „pufoasă" adoptată de ansamblu. Mișcările dansante au avut grație și sugestivitate, liniile melodice cantabile au marcat o ușoară coloratură sentimentală, fără să cadă în desuet sau rătăcire stilistică, totul s-a menținut în nota unei vitalități comunicative și reconfortante.

Solistul dimineții a fost Dan Grigore, cu o capodoperă aleasă cîteodată și de foarte tinerii pianiști : *Concertul în re major* de Haydn. L-am prețuit de aceea cu atît mai mult pe maestru pentru subtilitatea cu care a subliniat locul aparte al compozitorului în spectrul larg al repertoriului clasic. Tonul a avut ceva frust și direct, fără *caligrafieri* fastidioase și inutile, „granulația" ritmică s-a impus cu o voluptate evidentă, menținînd o regularitate imperturbabilă, frazarea a parcurs zonele expresivității fără să-și piardă nici o clipă simplitatea. Textul a fost abordat, bine înțeles, pe baza experiențelor repertoriale variate și aparent mai dificile dar nu cu *superioritate*, ci cu franchețe, sinceritate, umor. O tălmăcire haydniană exemplară.

În concluzie, *Simfonia „Oxford" — nr 92, în sol major*, de Haydn : profunzime, fără „surchargeare", a introducerii lente, vioiciune a mișcărilor vii, logică impecabilă în eșalonarea planurilor sonore, un umor scînteietor, chiar amintind de atmosfera unor opere buffe, pe alocuri, intervenții pline de savoare ale partidelor instrumentale (cornii excelenți în *Menuetto*). În general, poate doar o vigilență sporită pentru ca excesul temperamental să nu accelereze mișcarea dincolo de ce se cuvine — ar fi de dorit în plus. În totul însă, această muzică, pe care Horia Andreescu a făcut-o să se identifice cu însăși ființa lui, este redată nu numai cu o autenticitate dar chiar cu o plăcere, împărtășită de public dar și de membrii ansamblului, care au cîntat „din aceeași inimă". Un concert pe care îl dorim totodată inaugural, dar și de bun augur. O sală arhiplină a arătat în ce măsură audiența bucureșteană este sensibilă la arta adevărată, la marile valori clasice, atunci cînd sînt slujite cu talent, competență și dorință de desăvîrșire.

Ovidiu Căplescu

Iată un nume care revine adesea în ultima vreme, pe afișele de concert și în contribuțiile cronicarilor vieții noastre muzicale, ceea ce indică un interes deosebit din partea opiniei publice artistice pentru aparițiile acestui instrumentist de excepție. În adevăr, Ovidiu Căplescu nu cîntă la clarinet ca oricine, ci se înfățișează cu trăsături distincte, care îl individualizează în peisajul sonor actual. Concepția sa asupra resurselor de ton, diferențiat după criterii stilistice bine conturate, îl fac să ocolească uniformitatea, asprimea, o anumită rezonanță sticloasă și rece care apar în evoluția altor slujitori ai aceluiași instrument. Cîntul său este permanent expresiv, mobil, punînd accentul pe o anumită interioritate a discursului muzical, frazarea se menține grăitoare, direct comunicativă, suplă, intimă cînd apare nevoia respectivă. Într-un cuvînt avem de a face cu un artist adevărat, care nu practică decorativismul muzical, nici nu face caz de virtuozitate în orice împrejurare, ci caută să exprime gîndul compozitorului și să *se exprime* într-o manieră neostentativă dar cu atît mai eficientă. Rezultatul este că nu mergem la manifestările lui ca să ascultăm un „concert de clarinet", cum se intitula, în progamul de sală, seara muzicală de la 10 ianuarie (Ateneul Român), ci ca să ne îmbogățim cu valori estetice deosebite, selectate dintre cele mai semnificative pe care istoria artei sunetelor le-a dăruit literaturii instrumentului în cauză, sau mai bine zis în care acesta apare implicat cu un rol primordial.

Am urmărit, deci, în prima parte *Cvintetul cu clarinet în la major*, KV 581 de Mozart și *Cvintetul cu clarinet în si minor*, op. 115 de Brahms. Partenerii lui Căplescu au fost, în această împrejurare, patru tineri instrumentiști de valoare și experiență — Sergiu Năstase (vioara I), Valentin Năstase (vioara a II-a), Gabriel Bălă (violă) și Carol Huros (violoncel) — reuniți sporadic în formație de cvartet de coarde. „Încălzirea" s-a făcut deci treptat, *Cvintetul* de Mozart fiind ceva mai puțin favorizat din această cauză : clarinetul a străbătut din țesătura camerală, așa cum ne așteptam, prin natura scrieturii mozartiene și nu printr-o *apăsare* specială din partea interpretului respectiv ; ne-a lipsit, poate, pecetea decisivă a unei finisări de amănunt care să pună în cea mai favorabilă lumină splendorile partiturii, dar totuși ne-am bucurat, mai mult decît în alte împrejurări, de căldura melodică și armonică a unei capodopere din perioada de culme a maestrului din Salzburg. Lucrurile au stat mai bine în ce privește *Cvintetul* de Brahms, cu liniile prelungi, melancolice, ale mișcărilor lui, cu atmosfera întomnată a unei pagini definitorii, ca și în cazul lui Mozart, pentru etapa cea mai poetică a creației maestrului. Tonul clarinetului lui Ovidiu Căplescu s-a încărcat, aci, de nuanțe nostalgice, cultivînd sonoritățile învăluite, chiar vătuite și echilibrînd verva și aluziile dansante, de care paginile respective nu sînt totuși lipsite într-o măsură care să nu împieteze asupra dominantei umbrite, de taină și șoaptă a uneia din cele mai impresionante creații a universului cameral.

Culmea serii a venit, totuși, cu partea ei secundă, prin tălmăcirea *Concertului pentru clarinet și orchestră în la major*, KV 622 de Mozart, o lucrare îndelung „rodată" în cariera solistică a lui Ovidiu Căplescu și în care el a ajuns realmente, la o performanță magistrală ca suplețe, varietate a tonului, spontaneitate a modelării profilurilor melodice, concentrare expresivă (mai cu seamă în faimoasa mișcare lentă), nonșalanță spiritualizată în mișcările rapide, străbătute de cantabilitatea, cu accente ușor îngîndurate, a oricărei contribuții din ultimii ani ai unicului făuritor de frumos muzical. Excelentă susținere orchestrală a lucrării, de către formația „Concerto", dirijată de competentul și inimosul Dorel Pașcu.

Alfred HOFFMAN

Pianista Carol Baron

Sala de concert a Radioteleviziunii române a fost, în luna ianuarie, gazda unui recital de pian care a suscitat interesul publicului, ce a avut prilejul de a urmări, pentru prima dată la noi, evoluția unei tinere pianiste din Zimbabwe. Născută în Zambia și stabilită apoi la Harare, în Zimbabwe, Carol Baron și-a început studiile muzicale în copilărie, cu mama sa, profesoară de muzică, continuînd apoi la școlile superioare din Johannesburg și perfecționîndu-se în Italia cu renumiți pianiști, printre care și Arturo Benedetti Michelangeli.

După debutul în concert public la vîrsta de 12 ani, în orașul Johannesburg, pianista Carol Baron a susținut numeroase recitaluri și concerte, în toată lumea (U.S.A., U.R.S.S., Asia, Europa), în prezent aflîndu-se în cursul desfășurării unui lung turneu prin țările Europei.

Programul recitalului său susținut la București ne-a pus față în față cu o artistă de talent, cu o deosebită sensibilitate, capabilă de o surprinzătoare înțelegere a stilurilor diverșilor compoztori, reprezentanți ai epocilor creatoare europene, începînd de la clasicism, trecînd prin romantism și ajungînd la contemporani.

Astfel, Carol Baron a demonstrat ușurința abordării unor lucrări de Mozart, cu finețe și vivacitate,

în stilul galant, nuanțat, cu o frazare și accentuare surprinzătoare în interpretarea *Fanteziei K.V. 397* sau a *Rondo-ului în re major K.V. 485*. În *Sonata în do major op. 53, nr. 21, „Waldstein"* de Beethoven s-au remarcat forța tușeului și clocotul interior pe care pianista le-a imprimat discursului muzical, cu o minunată știință de tensionare a pauzei, prin suspendarea frazei atît cît o permite o respirație firească. De asemenea, culoarea și luminozitatea, adîncimea sunetului, realizate în partea a II-a a sonatei, au contribuit la conturarea contrastelor atît de specifice desfășurărilor beethoveniene.

Romantismul muzical, reprezentat prin creații de Brahms *(Capriciul în sol minor op. 116, nr. 3)*, precum și prin lucrări de Chopin (3 valsuri, *Fantezia-Impromptue op. 66, Poloneza în la minor op. 40, nr. 7* etc.), a pus în ecuație posibilitatea pianistei de a privi obiectivat această muzică, fără a luneca în sentimentalism, dar reliefînd avîntul (vezi Brahms), căldura și strălucirea (vezi Chopin), pe care aceste muzici le conțin.

Pregnanța ritmică, dinamica desfășurării, evidențiate cu temperament în lucrări precum *Seguidilla în fa major op. 282, nr. 5* de Albeniz sau *Toccata* de Haciaturian, au întregit tabloul complex al calităților tinerei pianiste din Zimbabwe, Carol Baron, al cărei recital susținut în sala Radioteleviziunii române a încîntat publicul prezent, ce a răsplătit-o pentru arta sa cu îndelungi aplauze și ovații.

Mihaela MARINESCU

Comori camerale: Franz Schubert

Printre „comorile camerale" pe care — sub acest generic — ni le oferă Filarmonica bucureșteană, o seară Franz Schubert este, în sine, un prilej de bucurie pură și generoasă ; și cînd, în plus, ni se propun lucrări foarte rar prezentate în sălile de concert acesteia i se adaugă și condimentul inedităului. Tocmai în gîndul de a face auzite lucrări de mai mică notorietate — cele care în studiile de specialitate sînt menționate într-o frază fugară începînd cu „a mai compus și..." — rezidă interesul selecției propuse de Cornelia Bronzetti și Suzana Szörenyi în recitalul lor de vioară și pian la Ateneu (16 ianuarie 1989). Nu știu căreia dintre cele două artiste îi datorăm ideea alcătuirii programului, dar știu că Suzana Szörenyi ne-a făcut de multe ori surpriza descoperirii unor opere camerale prea puțin cunoscute, unor valori uitate sau a unor zone ale literaturii rareori abordate, iar Cornelia Bronzetti și-a alcătuit întotdeauna programele cu inteligență și bun gust. Oricum, interesul ascultătorilor a fost răsplătit de varietatea și plinătatea simțirii ce se desprind din orice pagină schubertiană, fie ea cît de modestă. Ocolind *Sonata în la major*, programul a cuprins restul lucrărilor pentru vioară și pian de Schubert, adică cele trei *Sonatine* (în re major, la minor și sol minor), *Rondo briliant în si minor op. 70, Fantezia în do major op. 159* și *Duo în la major op. 162*.

Cultura stilistică indiscutabilă a celor două interprete le-a ajutat să găsească echilibrul delicat între clasicitatea substanței spirituale și romantismul expresiei, proprii „celui mai clasic dintre romantici și celui mai romantic dintre clasici".

Momentele cele mai convingătoare ale serii au fost cele trei *Sonatine* care s-au derulat într-o atmosferă camerală, cu sonorități în tente calde, domoale cu o rostire simplă, naturală, subliniind cantabilitatea largă a fermecătoarelor desfășurări melodice schubertiene. În celelalte piese (menționate mai sus) printr-un contrast accentuat, tonul confesiv, învăluitor a făcut loc unei atitudini mai obiectivate, mai concertante. Sonorități masive (uneori cam aspre), ritmuri incisive, desfășurări virtuoze, suprafețe arcuite amplu, ciocniri dramatice, au mobilizat resurse interpretative de cu totul altă factură, bucurîndu-se de o susținere viguroasă, tensionată. Dincolo de unele momente bruscate, de unele îngroșări ale sonorității, cele două muziciene, într-un dialog condus cu vervă, și-au demonstrat, odată mai mult, stăpînirea deplină asupra resurselor instrumentale și afinitatea, în planul sensibilității, cu un repertoriu de substanță.

Elena ZOTTOVICEANU

IAȘI

Premieră la operă: Norma de Vincenzo Bellini

Marcînd împlinirea a 150 de ani de la prima reprezentație românească a lucrării de către Conservatorul filarmonic și dramatic din capitala Moldovei, recenta montare de la opera ieșeană — unică în țară — are semnificația actului de restituire pentru publicul de astăzi a unei veritabile capodopere lirice, definitorii pentru romantismul muzical italian.

Operele compozitorului Vincenzo Bellini („*Somnambula*", „*Norma*", „*Puritanii*" etc.) rămîn în istoria artei sonore prin stilul lor singular în creația de gen a primelor decenii din veacul trecut. O mărturie clară a modalității creatoare specifice o aflăm în una din scrisorile compozitorului : „Sînt convins că o mare parte din succesul lor (al operelor, L.V.) depinde de alegerea unei tematici interesante, de contrastul pasiunilor, de armonia versurilor și de căldura pe care o are expresia lor... Închis în camera mea, încep să declam fiecare rol al dramei cu toată dăruirea pasiunii. Urmăresc pe cît posibil inflexiunile vocii mele, repeziciunea sau încetineala rostirii într-o anumită împrejurare, în fine — accentul și nuanța expresiei pe care natura o determină în omul robit de pasiune și găsesc motivele și ritmurile muzicale capabile a le demonstra...".

Și în cazul operei „*Norma*", (1831), alegerea textului a avut o importanță decisivă. Scris de poetul italian Felice Romani, libretul împletește echilibrul și armonia desfășurării dramatice cu finețea psihologică a caracterizării personajelor și, nu în ultimul rînd, cu frumusețea versului, constituind o valoare artistică în sine. Subiectul este simplu, fără obișnuitele meandre sau situații false din operele vremii. Norma, marea preoteasă a galilor, își tăinuiește pasiunea pentru proconsulul roman Pollione, tatăl copiilor săi. Părăsită pentru Adalgiza, Norma oscilează între dorința de răzbunare, prin uciderea propriilor copii și triumful sentimentului matern, între accese de gelozie ce condamnă la moarte fecioara „vinovată" și spiritul de dreptate, de noblețe sufletească. Trăirile extreme, culminînd prin sacrificiul suprem — produc o complexitate psihologică ce contrabalansează liniarismul desfășurării epice.

Lăsînd planului secund componenta armonic-orchestrală (fenomen explicabil atît prin vîrsta compozitorului — nici 30 de ani — cît și prin maniera specifică perioadei istorice respective), Bellini acordă rolul primordial vocii umane, lansînd trimiteri către atmosfera austeră a tragediei antice. În acest fel, valoarea spectacolului este determinată — mai mult decît în orice operă italiană — de evoluția protagoniștilor, de forța lor de expresie artistică. Norma și Adalgiza, roluri ample, complexe, „descoperite" din punct de vedere muzical, susțin desfășurarea dramatică în întregul ei. Motiv pentru care vom începe însemnările de față asupra actualei montări ieșene cu analiza interpretării rolurilor prime.

Partida muzicală — de mare dificultate — a Normei solicită împletirea a două coordonate aparent antagoniste : tehnică vocală de coloratură, pe o voce lejeră, de mare puritate și finețe intonațională — cu forță dramatică extremă în susținerea recitativelor și a scenelor pasionale. Fără a ne oferi o reconstituire „ad literam" a stilului lui Bellini, interpretarea so-

pranei Mioara Cortez David este impresionantă. Cunoscuta sa voce amplă, de un dramatism funciar, temperamentul năvalnic au imprimat rolului și, în consecință, spectacolului, un suflu ardent, o tensiune continuă. Interpreta a demonstrat totodată că știe să-și dozeze vocea, emisia, că își poate adapta tehnica la cerințele de muzicalitate ale ariilor ornamentale, suave, aeriene, realizînd momente de lirism elegiac.

În rolul Adalgizei — partitură de mezzo-soprană „înaltă" cu aceeași complicată împletire între coloratură și dramatic —, tînăra interpretă Adina Wacs a constituit o adevărată surpriză. Glasul pur, fără a fi amplu, intonația precisă, tehnica vocală bine rezolvată și, mai presus de toate, cuceritoarea muzicalitate în frazare și în susținere conduc — alături de jocul scenic plin de naturalețe — la reușita caracterizare a personajului. În același timp, evoluțiile celor două voci feminine, potrivite timbral, pot fi considerate (mai ales în duetele din tablourile doi și trei) momente muzicale dintre cele mai bine realizate ale spectacolului.

Reușita interpretării celor două roluri a influențat direct eficiența actului de concepție al realizatorilor. Gîndirea regizorală și scenografică prezintă, de data aceasta, un caz fericit de intersectare în perimetrul ideii unei montări realiste, autentice. Cadrul scenografic realizat de Nicolae Vericeanu, reflectînd sobrietatea dramei, cu unele note de austeritate (locuința Normei) oferă suficiente sugestii vizuale — o anumită strategie a luminii și a culorilor contribuind din plin la crearea atmosferei (includem aici și nuanțele costumației). Regizorul A. I. Arbore acționează cu siguranța profesionistului atît în construcția scenelor de masă, măiestrit și eficient asamblate cît și în sublinierea unor amănunte semnificative — dovadă a culturii și intuiției teatrale aparte. Memorabilă (deși constituie un simplu flash) imaginea siluetei Adalgizei pe fundalul înroșit de flăcările rugului pregătit pentru jertfa Normei — o transpunere vizuală, recapitulativă a conflictului.

Revenind la distribuția rolurilor, sîntem nevoiți să observăm că tenorul Filimon Siminic (Pollione) nu se ridică la nivelul de interpretare al partenerelor sale. Evitarea clișeelor scenice și vocale, o paletă coloristică mai bogată, grija sporită în pregătirea culminațiilor ar pune în valoare timbrul frumos, filonul liric al vocii sale. Basul Cristian Wacs (în rolul sobru al marelui preot Oroveso) dezvăluie o voce sonoră, timbrată, susținută de o bună tehnică vocală, reușind în scena finală inflexiuni dramatice nebănuite. În rolurile secundare, sopranele Daniela Predescu — Gilda Humiță (Clotilde) și tenorul Petre Cărcăleanu (Flaviu) au evoluții onorabile.

Grație colaborării corului fliarmonicii „Moldova", scenele de ansamblu au avut pregnanță în economia spectacolului. Pregătită de maeștrii Ion Pavalache și Anton Bișoc, formația a sunat omogen, satisfăcînd cerințele de amploare și densitate armonică ale partiturii, ce anticipa paginile eroice verdiene.

Dirijorul Corneliu Calistru a acordat rolul primordial vocii, cu atenție deosebită în dozarea intensității orchestrale, construind totodată sonorități dense, impresionante în gradarea lor sub raport dinamic și agogic în marile scene vocal-simfonice din tablourile extreme. Frumusețea și prospețimea intrinsecă a muzicii, augmentată de mai rarele ocazii de a fi ascultată, multiplele calități ale spectacolului propriu-zis au conlucrat în a lăsa publicului impresia unei montări de aleasă ținută.

Laura Otilia VASILIU

CONSTANȚA

„My Fair Lady" La Teatrul liric

Mergînd pe linia revigorării și înnoirii formulei regizorale în spectacolul muzical, scenele lirice apelează tot mai frecvent la regizori de teatru sau actori de talent, invitații urmărind realizarea unor montări moderne, depășind cadrul convențional al spectacolului de gen.

Teatrul Liric din Constanța a prezentat recent premiera operetei *„My fair lady"* de Löwe în regia reputatului actor Ion Caramitru (asistent de regie Constantin Acsinte), spectacol gîndit pe coordonatele music-hall-ului de cea mai bună calitate. Punînd un accent deosebit pe jocul de scenă al fiecărui interpret — fie personaj principal, fie simplu figurant — Ion Caramitru a realizat un spectacol spumos, alert, în permanentă mișcare ; nici un moment de stagnare, nici o arie cîntată „la rampă", totul firesc, dezinvolt, într-o curgere continuă, fără hiatusuri.

Idei originale, de mare subtilitate, prezente în regia spectacolului au pus în lumină inteligența și profunzimea mult talentatului actor ce se vădește a fi un interesant regizor, bun cunoscător al specificului teatrului liric. Ion Caramitru creează chiar un personaj episodic — un puști al străzii ce apare, cu discreție și ostinație în același timp, în momentele „cheie" ale evoluției Elizei, amintind condiția modestă a acesteia ; un fel de alter ego al tinerei fete, o ingenioasă concretizare a subconștientului său care revine mereu la „punctul de pornire". O altă idee excelent realizată este cortegiul nupțial transformat într-un grotesc cortegiu funebru ce-l conduce pe Doolittle pe drumul spre... morala burgheză, pe care acesta o detestă.

Fluiditatea spectacolului este susținută și de prezența baletului (coregrafia Fănică Lupu) în care florărese, măturători, vînzători ambulanți dau o notă pitorească scenelor din piață ; decorurile ce se schimbă „din mers" contribuie, de asemenea, la această cursivitate a mișcării scenice. Dacă prima parte a spectacolului are un ritm alert, imprimat tocmai de vivacitatea oamenilor simpli, scenele din partea a doua, desfășurate în „lumea bună", devin dintr-o dată statice, convenționale, flash-uri sublinîate cu ironie și rafinat simț al proporțiilor de stop-cadre bine realizate.

„My fair lady" este un spectacol de echipă, toți interpreții fiind angrenați în derularea acțiunii la care iau parte direct ; și toți își iau rolul „în serios", jucînd cu o plăcere vădită, dar mai ales cu talent și naturalețe. Este demnă de laudă performanța realizată de ansamblul Teatrului Liric constănțean, care se integrează perfect jocului de scenă, soliști de operă, coriști și actori de la Teatrul de Dramă (invitați să colaboreze în spectacol) evoluînd la cote interpretative remarcabile.

Ion Caramitru, Anghel Stoian (Doolittle), Vasile Pascali (Higgins), Constantin Acsinte (Pickering), Florența Marinescu (Elza), Doina Levința (scenografie), Gheorghe Stanciu (dirijor).

Personajele sînt conturate în datele lor specifice, fiecare avînd o personalitate distinctă. Ideală în rolul Elizei, Florența Marinescu demonstrează un talent scenic aparte, într-un rol deosebit de pretențios ; farmecul și spontaneitatea gesticii completează evoluția vocală frumoasă, bine condusă în momentele de recitativ, cu acute pline, strălucitoare. Higgins este interpretat de Vasile Pascali, care joacă inteligent, cu vervă și dezinvoltură, asemeni lui Constantin Acsinte în rolul Pickering. Un Doolittle veridic, poate puțin prea șarjat, realizează Anghel Stoian. În celelalte roluri Valentina Bucur-Caracașiu și Ileana Ploscaru de la Teatrul de Dramă, Radu Popescu (Freddy), Delia Scotninski ș.a.

Deși poartă amprenta spectacolului de music-hall, am fi dorit totuși ca interpreții să și cînte, nu doar să dizeze (foarte muzical, de altfel) ; de fapt, singura care cîntă este Florența Marinescu ; Radu Popescu își cîntă corect aria, Constantin Acsinte are o voce frumoasă care nu poate fi pusă în valoare în intervențiile semiparlate, iar celelalte personaje marchează mai mult ritmic linia melodică. Orchestra susține cu siguranță și acuratețe partitura sub conducerea dirijorului Gheorghe Stanciu.

Scenografia și costumele sînt funcțional și frumos realizate sub semnătura Doinei Levința ; interioare de bun gust, panouri sugestive pentru fundal, costume viu colorate (poate *prea* colorate în scena balului, unde stridența jenează) dau un plus de strălucire spectacolului care se constituie într-un real succes al Teatrului Liric din Constanța.

A. F.

CRAIOVA

O nouă premieră pe scena Teatrului liric

De curînd a fost prezentată pe scena Teatrului liric, în premieră, opera comică *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti, în versiunea regizorală a lui Cristian Mihăilescu, solist al Operei Române din București. Înzestrat cu multă fantezie, muzicalitate și umor, el a imprimat interpreților trăirile fiecărei fraze din partitură, a indicat mișcări și gesturi adecvate fiecărei scene, păstrînd un echilibru, bine gîndit, între toate personagiile operei.

În rolul titular (Don Pasquale) a evoluat cu mult aplomb basul Marius Chiorean, care ne-a impresionat prin ținuta scenică, prin frumusețea glasului și umor. Pe tot parcursul desfășurării operei, a întreținut relații veridice cu celelalte personagii.

Baritonul Victor Gomoiu, recenta achiziție a liricului craiovean, a debutat în rolul doctorului Malatesta. Cu glas bine timbrat, egal în toate registrele, Victor Gomoiu a confirmat încrederea ce i s-a acordat de către conducerea teatrului.

În rolul îndrăgostitului Ernesto, tenorul Emil Chioreanu a demonstrat reale calități interpretative, reușind prin muzicalitate și frumusețe de glas să captiveze admirația spectatorilor. În același rol l-am putut urmări și pe Cristian Caraman care dispune de remarcabile calități de interpret, excelînd în descifrarea intrinsecă a muzicii, cît și a poeziei din paginile partiturii. Posedînd un degajat joc de scenă, dublat de o voce timbrată, s-a achitat cu dezinvoltură de rolul ce i s-a încredințat.

Soprana Alexandra Mircea a transmis publicului spectator emoții artistice prin tălmăcirea inteligentă a rolului Norinei, personaj realizat și de către soprana Aneta Bacă-Făgădaru, care s-a impus printr-un joc de scenă elegant și prin calități artistice de înaltă profesionalitate.

Coregrafia a fost semnată de Anca Tudor, o maestră de balet competentă, care a creat scene plastice inspirate. S-au remarcat soliștii Lelia Vais și Andrei Daruka.

Conducerea muzicală a fost încredințată dirijorului Dorel Munteanu de la Teatrul muzical din Brașov, care a stăpînit orchestra cu autoritate și competență, colaborînd eficient cu întregul ansamblu de interpreți. Corul, pregătit de maestrul Constantin Ungureanu, a colorat spectacolul prin intervenții energice și aleasă muzicalitate.

Scenografia a fost asigurată de Elena Panait și Mircea Alexi, colorînd scena prin decoruri și costume de un cromatism inspirat, care au dat strălucire spectacolului.

Menționăm contribuția substanțială în pregătirea spectacolului a pianistelor Cristina Stănescu și Otilia Bogoiu și nu în ultimul rînd a maestrului de lumini, Vadim Levinschi.

Cu această nouă premieră Teatrul liric și-a îmbogățit zestrea repertorială, iar succesul primelor spectacole cu *Don Pasquale* promite o viață lungă pe scena craioveană acestei opere comice mult gustată de public.

Boris CHELARU

Interviurile lui GEORGE ENESCU

De curînd, Editura Muzicală a pus la dispoziția publicului primul volum al Interviurilor lui George Enescu (perioada 1898—1936), ediție îngrijită și comentată de muzicologul Laura Manolache.

Considerîndu-l un eveniment editorial, ne-am propus să punctăm cîteva elemente de interes ale cărții.

Dintru început, trebuie să remarcăm faptul că majoritatea studiilor esențiale asupra acestui muzician nepereche în constelația școlii naționale și-au sprijinit investigațiile, firește mai mult sau mai puțin, în funcție de tematica abordată, pe interviuri. Dar abia acum ele au fost adunate într-un emoționant și voluminos opus ce luminează și din acest unghi de vedere, al efemerului gen ce surprinde impresia de moment, personalitatea enesciană.

Pietricele colorate, mai intens sau mai pal, în funcție de puterea interlocutorilor de a colocvia, interviurile constituie un mozaic cu atributul inedito-lui, deși multe dintre ele, așa cum aminteam, erau cunoscute sau comentate, ajungînd uneori, prin controversele declanșate, referențiale.

Cine sînt cei care s-au încumetat să coaguleze clipa enesciană încă de la debut, cei care au punctat, an de an, în cele mai diverse colțuri ale țării (interviurile sînt adunate numai din presa românească, inclusiv în limba minorităților naționale), punctele de vedere asupra unor probleme extrem de variate — de la creație la intepretare, de la opiniile artistului-cetățean la educație muzicală, de la probleme edilitare la cele de sănătate? Bogatele anexe îi prezintă cu acribie. Noi vom menționa doar „serialele" realizate de Ioan Masoff în *Rampa*, convorbirile cu Petru Comarnescu, Stan Golestan, Ion Borgovan sau Alexandru Philippide care îi creionează un emoționant portret moral: „Ceea ce frapează în primul rînd la Enescu este o modestie pe care o simți adîncă și organică. Nu este modestia simulată a orgoliosului, nici atitudinea disprețuitoare a omului încărcat de gloria pe care încă un supliment de celebritate îl lasă indiferent. /.../ Un adînc bun simț caracterizează tot ce spune. Știe să dezvăluie un aspect inedit al unei chestiuni prin fraze simple, despuiate de orice literatură. Privirea lui Enescu — o privire senină și calmă — subliniază din cînd în cînd o frază, o vorbă, o pauză...".

Întîlnim însă și necunoscuți dar totuși interesanți parteneri precum prof. Tiberiu Crudu din Dorohoi. Interviul ce poartă numărul 70, publicat în 27 aprilie 1929 de ziarul *Știrea* din Botoșani, prezintă sub un titlu confesiv — *Mărturisiri* — cîteva ipostaze surprinse de acest, pînă acum anonim, împătimit admirator al geniului enescian. Articolul comprimă impresii de la un recital dat de George Enescu la Paris în Salle Gaveau sau de la un concert la Teatrul Châtelet; de asemenea, descrie o audiție muzicală organizată la Cracalia în casa părintească.

Dar punctul de interes maxim îl constituie chestionarul trimis maestrului în 1912, e drept la îndemnul unui ilustru om de cultură: „Povestind cîndva aceste impresii la Vălenii de Munte, domnul Iorga mi-a spus: «De ce nu scrii ceva despre Enescu? Ești acolo la Dorohoi. Culege note și publică-le! Au să fie interesante pentru mai tîrziu»". Impresionează minuția cu care este alcătuit, lăsînd să se întrevadă un intelectual preocupat de rosturile și evoluția muzicii românești în acea perioadă, convins de utilitatea și valoarea documentară a acestei contribuții. Cele 14 întrebări ne susțin afirmația, dar din toate aș cita ca „mostră" pe aceea purtînd nr. 1, cu răspunsul corespunzător: „Ce vă place mai mult: a executa sau a compune? — Fără comparațiune compoziția... căci e nesfîrșitul, veșnicul nou, viitorul, așteptatul simțămintelor necunoscute... și-n sfîrșit sentimentul că ai fixat impalpabilul".

Îngrijitoarea ediției, muzicologul Laura Manolache, evidențiază în sinteticul studiu introductiv principalele traiecte pe care se înscriu interviurile enesciene: — *considerațiile asupra folclorului* — „Avem un folclor admirabil. Din ce în ce începem să devenim mai conștienți de tezaurul uriaș al folclorului ce-l avem de exploatat. /.../ Bucățile de folclor sînt juvaieruri în șine, capodopere de sine stătătoare care trebuiesc respectate în candoarea și curățenia lor întreagă"; — *eforturile*, comentate leitmotivic, *pentru consolidarea unei școli naționale*, pentru înscrierea muzicii românești culte în concertul internațional. Aici interlocutorii accentuează efortul enescian materializat în premiul de compoziție ce-i va purta numele — de la debut: „vor fi admiși să concureze numai tineri români cu lucrări de muzică românească, lucrări cu extensiune mare, instrumentate pentru orchestă, muzică de cameră și chiar pentru pian solo" — pînă la fructuoasele rezultate — „toți participanții la premiul meu de compoziție sînt muzicieni de frunte ai țării".

Din aceste interviuri ni se pare că reiese cu limpezime de cristal profesiunea de credință a lui George Enescu: nu de creator, deși comentariile asupra propriilor creații au fost de un evident folos exegeților, nu de interpret, deși succesele sale în țară și peste hotare sînt clar evidențiate, fiind de cele mai multe ori elementul ce declanșează interviul, ci dorința ardentă și acțiunile sale conjugate (mergînd de la scrisori de recomandare pînă la înscrierea pe afișele de concert ale unor prestigioase manifestări de peste hotare) pentru a penetra în patrimoniul muzicii universale printr-o școală de compoziție, sinteză a puternicului și originalului talent al poporului român.

Un alt aspect de care pare preocupat George Enescu este complementar ideii mai sus menționate și se află cuprins *in nuce* în prelegerea susținută la Iași în anul 1930, despre educația muzicală, deschizînd un ciclu adiacent stagiunii de concerte.

Conferențiarul Enescu comentează și subliniază rolul muzicii în societate, atrage atenția asupra bogăției spirituale cuprinsă în folclorul muzical românesc, așa cum reiese și din subtitlurile interviului consemnat de N. Hodoroabă. „Arată care e datoria compozitorului: să creeze bucăți de artă nepieritoare. De vor avea în ele pecetea sufletului național al neamului nostru, vor trăi secole și vor duce peste hotare gloria țării". Auditoriul este surprins de „talentul oratoric" al maestrului: „Deși a spus că nu s-a ocupat cu literatura, totuși a vorbit ca un literat: clar, în limba literară, colorat și evocator — cînd era vorba de trecut".

George Enescu privește *problema educației muzicale* în toată complexitatea, la toți parametrii, detașînd ca factor primordial lărgirea repertoriului, în special în genul muzicii camerale: „Mi-am propus să dau concerte în care să fac cunoscute atîtea lucrări necîntate la noi și îndeosebi muzică de cameră. Cvartetele de coarde sînt piese pe care publicul românesc trebuie să înceapă să le aprecieze", în paralel însă cu creșterea nivelului studiilor de specialitate. El considera „selecția profesorilor și elevilor, crearea cadrelor absolut necesare, pe scurt, preconizez îndepărtarea dilletantismului din Conservator, care ar trebui să fie pentru noi un fel de universitate sau Academie muzicală".

Din interviuri se degajă, de asemenea, *atitudinea sa progresistă*: „Am încredere în imanența civilizației"... „Cred în creația mea dar cred și în om. Și aceasta îmi dă puteri să nădăjduiesc" — pilduitoare crezuri definind o concepție de viață în care esențial a fost „Cuvîntul pe care mi-l repet zi de zi, de cînd mă știu: îndeplinirea datoriei. În realizarea acestui

lucru se cuprind și bunătatea și loialitatea, cinstea, corectitudinea, exactitatea. Să ne facem cu toții datoria și lumea își va căpăta sensul ei suprem".

Sigur că volumul aduce noi date în exegeza enesciană, examinate și comentate cu sîrguință de îngrijitoarea ediției. Înregistrează, cu sensibilitatea peliculei, contextul istoric și artistic al vremii dar, mai presus de aceste elemente științifice, relevă profunda meditație a creatorului asupra rostului artei și artistului în societate. Fiindcă, așa cum repetă George Enescu deseori diverșilor interlocutori : „Fiecare artist contribuie cu talentul său, cu munca sa la cultivarea frumosului, care este menit să dea impuls pornirilor celor mai nobile ale sufletului omenesc".

Ianca STAICOVICI

Coruri de Tudor Jarda

Cel care parcurge paginile colecției de coruri ale lui Tudor Jarda are, fără îndoială, o satisfacție muzicală cu totul ieșită din comun ; credem că aceasta ar putea fi depășită doar de audierea lor „pe viu" căci altfel este greu de imaginat o muzică mai colorată, mai plastică, o muzică simplă, directă, cucerind de la primul contact cu ea. Autorul clujean este, indiscutabil, unul dintre marii maeștri pe care componistica corală i-a dat istoriei muzicii românești și, ceea ce este remarcabil și semnificativ în același timp, recunoașterea acestei valori indiscutabile a creației sale a venit foarte rapid. S-ar putea spune că fiecare lucrare a lui Tudor Jarda a fost îmbrățișată de interpreți și public imediat ce a apărut. Un asemenea mariaj între valoare și popularitate, trebuie să o recunoaștem, este foarte greu de imaginat, el trezind în noi nobile invidii colegiale ! Ce secret posedă Tudor Jarda, ce alchimii nepătrunse manevrează pentru a da naștere unor lucrări de asemenea valoare care, pe deasupra, sînt și îndrăgite imediat de dirijori, coriști și public ?!

Aplecat asupra partiturii maestrului, muzicologul atent descoperă un adevărat îndreptar de scriitură modală : tehnicile polifonice alternează liber cu cele armonice, în succesiuni imprevizibile dar perfect logice (cine „citește" pentru prima dată începutul atît de armonic al lui *„Mă luai, luai"* cu greu și-ar putea imagina secțiunea mediană atît de polifonizată ce va aduce elemente de scriitură contrapunctică ranversabilă, imitații stricte și libere la cele patru voci, scoase din textura strict armonică la care le „condamnase" începutul lucrării, unde linia melodică a sopranului era urmărită doar de pînze armonice subtil diferențiate într-o evoluție continuă).

Iată și modele de simplitate sonoră dezarmantă : isoane la o voce, două sau trei, linii melodice pure, dezvoltîndu-se în această țesătură armonică suavă, aeriană, plutind singure sau însoțite de o cvintă sau octavă inferioară *(„Și se-ntîlni cu-n d-ajunu")*. Sau o scriitură armonică simplă, izoritmică (rareori „tulburată" de intenții polifonizante) care cîștigă în complexitate firesc, natural ajungînd la pînze sonore țesute în clustere diafane care par a veni de undeva de departe, dintr-un unic și mare punct de origină *(„La casa di peste drum")*. Analistul descoperă cu uimire cum acest magician al modalului manevrează cu o abilitate lipsită total de artificios întregul arsenal de acorduri specific modale : acorduri goale de terțe (fără terță !), armonii de cvarte sau cvinte, clustere compacte sau „găurite", pînze sonore divers construite, și, ceea ce este uimitor, aceste armonii se corelează cu un firesc dezarmant reunindu-se într-un tot omogen, de o logică impecabilă. Există un secret ? Poate-l găsim în măestrita conducere lineară a vocilor care guvernează cu o logică de fier chiar și cele mai categoric omofone momente ; și-l mai putem afla în subtila manevrare a scărilor modale autentic românești, fie că se cheamă mixolidian-lidian, moduri cromatice sau moduri cu trepte mobile. Cele mai surprinzătoare treceri armonice devin plauzibile, firești în contextul integrării lor perfecte în lumea aceasta autentic modală în care conducerea orizontală a planurilor melodice este fără cusur. Disonanțele, rezolvate liber, sînt conduse cu eleganță și logică melodică (mergînd treptat sau prin salt, după cum reclamă contextul armonic și melodic). Aparent nici o prejudecată tehnică ; și totuși, din „umbră" veghează legile sensibilității modale românești care construiesc un eșafodaj polifonic-omofon cu principii proprii pe care maestrul Jarda a știut să le descifreze, să și le apropie și le-a utilizat mergînd în întîmpinarea firescului pe care-l presupun. Dacă am încerca să sintetizăm, să caracterizăm creația sa printr-un unic epitet, acela cred că ar fi tocmai *firescul* muzicii sale.

Tot ceea ce face compozitorul clujean poartă această pecete a naturaleții, topind în ea savanta știință muzicală pe care o posedă (etalată cu aerul cel mai inocent și... firesc din lume) și sensibilitatea specific modal-românească. Lucrările sale parcă nici nu au suferit „chinurile facerii", par a fi născute „dintotdeauna", odată cu sufletul pămîntului din care-și extrag sevele și aromele inconfundabile. Cercetătorul atent își va fi pus din nou retorica întrebare : care este secretul acestor adevărate bijuterii, mici capodopere corale ? Dacă acesta există într-adevăr el trebuie căutat în ascunsa aliere pe care Tudor Jarda a știut să o facă între înalta tehnică muzicală europeană (pe care o posedă desăvîrșit) și spiritul acesta inconfundabil, ascuns de veacuri în adîncul cotloanelor tăinuite ale Carpaților, acolo unde supraviețuiește de milenii. Meritul său este acela de a fi găsit catalizatorul ideal pentru minunatele reacții chimice ieșite din mîna neasemuitului alchimist al muzicii care este ! Fie că se cheamă *„Colo-n jos în prundurele"*, *„Bun gînd s-o gînditu"*, *„Pan"*, sau *„În marea trecere"* ele rămîn cu toate inconfundabile lucrări în literatura genului coral românesc constituind jaloane fundamentale în creația muzicală românească de astăzi și dintotdeauna. Colecția de „Coruri" de Tudor Jarda se dovedește a fi astfel una din cele mai valoroase tipărituri pe care Editura Muzicală a pus-o la dispoziția specialiștilor și a publicului iubitor de frumos, ea constituind un florilegiu de adevărate capodopere ale muzicii corale autohtone.

Dan BUCIU

Cîntecul „zorilor" și „bradului"

La marea trecere a ființei umane „din lumea cu dor în cea fără dor", creația și exprimarea muzical-poetică au un rol ritualic și o mare eficiență în marcarea faptului drept un act cosmic și afirmativ, susținător al vieții și justificator al unei ordini universale, firești. O psihologie și o filosofie specifice tuturor culturilor care au rămas solidare cu originea lor, și pe care le demonstrează cu prisosință inclusiv creația populară românească, afirmă și dau expresie unei legături de continuitate între lumea vie și aceea defunctă, între prezent și trecut, între contemporani și strămoși. În sensul acestei idei, cîntecele ceremoniale care se execută cu prilejul înhumării la români, cîntece numite generic „Zorile" sau „Bradul", sînt cele mai revelatoare și reprezentative.

Constantin Brăiloiu a selectat, ținînd cont de criteriul exclusiv estetic, o serie de asemenea piese ceremoniale din Gorj și le-a organizat ca pe un text unic, fluent, alcătuit din mai multe teme expuse logic. Opera rezultată a apărut în 1936 sub titlul *„Ale mortului" din Gorj*, a fost tradusă și publicată în franceză în două versiuni, una de Maria Holban, apărută la București în 1937, și alta de Ilarie Voronca și Jacques Lassaigne (revista „Mesures" din 15 oct. 1939). Versiunea engleză a acestor texte a apărut în 1984 într-un volum conținînd o selecție din studiile lui Brăiloiu traduse de A. L. Lloyd. Pînă astăzi culegerea aceea a lui Brăiloiu a rămas reprezentativă pentru ceea ce la români echivalează cu *Bardo Todol* (Cartea morților tibetani) sau cu *Ars Morendi* din

cultura orientală, respectiv europeană a Evului Mediu. Nicolae Bot, Mihai Pop sau Pavel Ruzăndoiu au mai adus cîteva contribuții importante la cunoașterea acestui repertoriu ceremonial, semnînd studii dedicate subiectului. Texte de „zori" sau de „brad" se află însă aproape nelipsite din colecțiile monografice de folclor românesc, adică din acelea care surprind întreaga bogăție a genurilor muzicale populare dintr-o anumită zonă. Recent însă, Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu au semnat cea mai monumentală monografie consacrată cîntecelor de acest gen. Sub titlul *Cîntecul zorilor și bradului* au fost incluse însă și alte cîntece rituale funebre, cum sînt acelea *de petrecut, ale drumului, ale mortului* ș.a. (aflate sub alte denumiri). Oricum, abia culegerea de față, efectuată după criterii științifice de transcriere, clasificare și tipologizare muzicală, se arată în stare de a reda ceva din amploarea, complexitatea și însemnătatea acestor cîntece de o factură deosebită în cadrul muzicii noastre de ceremonial folcloric.

Dacă Brăiloiu afirmase că textele acestor cîntece sînt „poate cele mai arhaice din literatura noastră populară", melodiile și variantele melodice masiv publicate acum ne dovedesc că și muzica de ceremonial funebru e contemporană cu originea spiritualității noastre .Toate cele 335 de piese notate în acest volum se încadrează în sisteme sonore primordiale, determinate de șirul a patru sau cinci cvinte, toate fiind deci tetratonice (243 piese, în acest volum) sau pentatonice (92 exemple). Aceste cîntece, cu complexitatea proprie lor, îmbogățesc simțitor imaginea noastră despre repertoriul respectiv. Elemente de antifonie, responsorial, heterofonie și diafonie, care caracterizează tehnica execuției lor, ca și aspectele de un estetism specific, relevat de intensitatea puternică a interpretării, colorarea vocalelor, prelungirea unor durate sau pauze (în funcție de cezură, cadență interioară și exterioară), conservatismul perpetuării și marea varietate structurală și tipologică a pieselor de „ziorit" sau de „brad", justifică locul deosebit și necesitatea cercetării lor ca documente ale unității și continuității spirituale autohtone.

Poate că unii dintre noi, interesați de alte teme și abordări exegetice, am putea regreta absența din corpus a acelor piese (aproape încă 300) care exprimă particularități melodice atipice (melodii de bocet, de vers șau de cine știe ce alte genuri și specii). Am fi dorit poate, cu această ocazie unică, o antologie propriu-zisă și o rezumare a autoarelor la o muncă de arhivist. Am fi așteptat publicarea exhaustivă a fondului ceremonial, nu un corpus purist, deoarece și penetrațiile, alunecările, adopțiunile sînt revelatoare asupra unor procese de creativitate. Dar lucrarea în discuție, ca orice investiție, trebuie judecată după propriile criterii și intenții. Iar în acest sens vom sublinia faptul că ea *nu* reprezintă o antologie, o editare (de texte), ci o *operă exegetică*, un *studiu* de muzicologie, *ilustrat* cu aceste 335 de cîntece.

Deci, neintenționînd a fi un corpus exhaustiv al acestor cîntece ci doar reprezentarea unei sistematizări muzicale, reținîndu-se a lua în seamă doar culegerile de pînă în 1970, antologia de față surprinde parțial larga răspîndire a genului. Dobrogea și estul Munteniei, se pare, nu cunosc deloc aceste piese. Dat fiind faptul că nu criteriul circulației geografice a fost unul important pentru autoare și că aproape tot atîtea texte, alcătuind forme atipice, piese instrumentale sau cîntece vocale adaptate obiceiului ritual, au fost ignorate de acest corpus, este însă posibil ca în aceste regiuni exprimarea muzical-poetică a unei asemenea ceremonialități specifice să-și fi aflat alte forme, mai mult sau mai puțin îndepărtate de tradiționalismul arhaic. Unitatea muzicală, tipologia melodică omogenă, care le corespunde în cel mai înalt grad cîntecelor funerare, se susține și se relevă în mod deosebit pe teritoriul de vest al țării, în toată Transilvania și Oltenia. La acest spațiu și fond repertorial se referă cu predilecție M. Kahane și L. Georgescu-Stănculeanu, ni-l ilustrează cu aceste texte melodice ; texte transcrise integral, a căror publicare deci a presupus o muncă istovitoare, de mare migală și de mare performanță (pentru că notația melodiilor este minuțioasă, sinoptică, înregistrînd toate transformările care apar de la strofă la strofă) ; o muncă deci pentru care nici o apreciere, laudă și mulțumire nu poate fi îndestulătoare. Pentru a evita dificultatea cartografierii portativelor muzicale, în tabelele lor sinoptice autoarele au recurs la sistemul simplu de notare letrică, cu ajutorul inițialelor silabelor care (în solmizație) corespund sunetelor. De altfel apar în acest volum și alte semne diacritice pe care grafia muzicală, muzicologică și etnomuzicologică le pot prelua și impune înspre folosul lor.

Dată fiind minuția tipologizării, s-a impus aici elaborarea pe cont propriu a demersului teoretiç ; iată de ce pătrunderea lui nu se face cu ușurință, lectorul trebuie să înainteze în lipsa unor repere tradiționale și cu receptivitate față de noile elemente propuse. E de notat mai întîi că materialul avut la îndemînă pentru efectuarea operațiilor analitice nu se reduce la piesele antologate ; în *Anexele* volumului se trimite și la piesele (din Arhiva ICED) ce n-au încăput în volum.

Interesantă, în primul rînd, este clasificarea și identificarea sistemelor sonore. Toate melodiile selectate se includ în tetratonii și pentatonii chiar dacă în realitate utilizează scări mai extinse. Se identifică pienii în prezența notelor oscilante sau cu pregnanță ritmică (temporală) mai redusă, iar dacă se impun cu mai mare autoritate, drept constitutivi, duc — susțin autoarele — nu la o schimbare de sistem ci la o variație a acestuia ; fapt care este denumit aici *derivație*. Termenul și ideea sînt noi iar oportunitatea, eficiența și gradul de adecvare a acestora trebuie cumpănite atent. Sînt deci teoretizate aici sistemele „în ipostaza lor *regulată*" sau în „derivații". Așa de pildă, scările în derivația *do, fa* sau *fa diez* (de exemplu) sînt în fond tetratonii sau pentatonii în care respectivele sunete apar, alături de sunete învecinate, ca *substitute funcționale* ale acelora. Sistemele sonore au categorii *caracteristice* sau *secundare*. Fiecare sistem cunoaște cîte șase scări — forme canonice sau amplificate ale structurilor, corespunzătoare și ambitusului relativ (sau „esențial"). În sistemele tetratonice predomină ambitusurile de 5 și 4 (față de acela de 6) iar în pentatonii predomină sexta (5, 7 și 8 fiind mai rare). Există și suprafețe de contact între sisteme, ipostaze tetratonice ale sistemului pentatonic și pentatonii tetratonice („riscurile de confuzie", de care se vorbește, există și ele). Este iarăși nouă și interesantă încercarea de a se face o legătură între sistemul sonor și forma arhitectonică (v. p. 34—38) denumindu-se *segment* fragmentul scării sonore corespunzător unui rînd melodic și urmărindu-se (prin clasificări și tabele) „variantele" pe care le obține scara (implicit *sistemul)* prin intermediul segmentelor. Se inventariază inclusiv *asocierile* acestora, scontîndu-se numeric prezența silabică ori melismatică a fiecărui sunet, obținîndu-se astfel 282 + 139 + 62 de posibilități în sistemul 4 și 289 + 58 posibilități pentatonice.

Alte tabele evidențiază caracteristici sau particularități ale sistemelor cadențiale (cezuri, finale secundare, „agregate cadențiale" etc.). Propunerea unei originale metode de concepere (interpretare) a structurii formale, aplicată aici (v. p. 43—46), se cere neapărat dezbătută deoarece poate sugestiona elemente de interes mai larg. Rîndul și strofa melodică apar direct condiționate de combinațiile segmentelor de scară sonoră, acum urmărite și acestea în cadrul *podiilor melodice* inițiale, centrale și finale. Dar funcția podiilor se interferează cu și se condiționează de funcția rîndurilor melodice. Toate aceste aspecte analitice sînt catalogate, indexate în tabele aparte. Cît privește clasificarea, operația de tipologizare, ea se face exclusiv în funcție de *sistemul melodic*. Autoarele au luat în considerare fiecare variantă strofică (!) a melodiei, din cadrul aceleiași piese (!), au stabilit tipurile inventariabile în funcție de frecvența și componența (sistemic-sonoră a) seriilor și asociațiilor de segmente (rînduri) melodice și au selectat cu pre-

dilecție podiile melodice centrale ale unui segment, din pricina mai marii lor stabilități. În cele *două clase* de tipuri există 5 *familii*, 28 *tipuri* melodice și 48 *subtipuri* date de ponderea seriei centrale, variabilitatea acestor segmente dînd alte *familii de variante*.

Ne oprim aici cu rezumarea demersului teoretic deoarece am vrut doar să arătăm că ceea ce a putut părea unora greu accesibil e totuși bine legat, coerent și logic structurat, ca atare impunîndu-se oricărui muzicolog răbdător și sensibil față de ingredientul creator sau față de minuțiozitatea (pedantă a) analizei.

Un inventar al motivelor poetice care alcătuiesc cîntecele ne apare strict necesară și redarea științifică (tabelele 68 A, B, C) a pieselor în funcție atît de substanța lor muzicală cît și de cea literară este din cele mai utile.

Pe lîngă marele corpus de melodii și texte poetice care interesează un număr larg de specialiști și oameni de cultură, pe lîngă operația de tipologizare muzicală care se adresează unui număr mai restrîns de cercetători, foarte utile ni se par însă *notele*, mai ales cele de la melodii, întrucît precizează aspecte interesante, unele esențiale și de mare minuție, referitoare la comportamentul și psihologia umană din timpul sau față de execuția muzicală respectivă. Desigur importanța și valoarea volumului în discuție nu pot fi rezumate aici în chip îndestulător ; totuși nu putem încheia fără a afirma că, în ciuda rarei modestii și exemplarei onestități cu care, în introducere și nota asupra ediției, cele două cercetătoare își menționează rezervele și limitele imensei lor trude, *Cîntecul zorilor și bradului*, masivul lor opuscul de 823 pagini in-folio, reprezintă o contribuție de creativitate teoretică ; și astfel, o lucrare pilduitoare, de mare reper și de perspectivă pentru etnomuzicologia românească.

Marin MARIAN

DE PESTE HOTARE

HORIA ANDREESCU

Binecunoscut în țară și peste hotare prin multiple realizări de prestigiu, Horia Andreescu a desfășurat, și în stagiunea trecută o activitate susținută, dirijînd concerte simfonice, spectacole de operă și balet în mari centre culturale europene.

Articole elogioase marchează elocvent fiecare apariție a sa, consemnînd știința și rafinamentul, precizia și sensibilitatea cu care construiește edificiul sonor.

Comentînd concertul susținut la pupitrul Orchestrei Simfonice din Darmstadt, „Darmstadter Echo" subliniază tocmai faptul că „Horia Andreescu își stăpînește arta perfect și știe să anime instrumentiștii spre realizări de vîrf. Este uimitor — scrie cronicarul — cîtă putere de fascinație poate să exercite acest dirijor asupra instrumentiștilor" (26 decembrie 1987).

Interpretarea simfoniilor de Mahler i-a adus multiple satisfacții, ziarele consemnînd, după concertul susținut în aprilie 1988 cu Orchestra Filarmonicii din Dresda, „interpretarea grandioasă, viguroasă, captivantă a *Simfoniei I*, care a pus în lumină cu maximum de expresivitate imaginile simfonice în care alternau sonorități de atmosferă și citate de-a dreptul zgomotoase din dansuri și felurite marșuri." De altfel, cu un an înainte, la 22 aprilie 1987, „Sachsische Zeitung" scria sub titlul „Chemare la umanitate și iubire între oameni" — : „Un eveniment de seamă a fost Simfonia a II-a de Mahler sub bagheta românului Horia Andreescu. Cîtă agilitate, cît dramatism și intensitate, ce sonorități lirice, duioase a știut să imprime uriașului aparat orchestral ! A fost pur și simplu fascinant !"

Recent, Horia Andreescu a înscris în bogata sa carieră o nouă pagină reprezentativă — premiera operei „Rigoletto" de Verdi la Opera din Karlsruhe, spectacol prezentat într-o distribuție internațională. Karlheinz Ebert nota la 31 octombrie 1988 : „Temperamentul năvalnic al lui Horia Andreescu duce cu sine întreg spectacolul ; el posedă, de asemeni, acea liniște și sensibilitate absolut necesare pentru deplina savurare a momentelor lirice cuprinse în partitură. Remarcabilă a fost atenția cu care dirijorul a condus soliștii, rostind cu ei fiecare cuvînt."

Printre realizările sale de prestigiu se cuvine să amintim noul disc compact cuprinzînd lucrări de Anton Rubinstein, înregistrat alături de Filarmonica „George Enescu", disc ce vine să se adauge celor două discuri deja apărute cu lucrări de Glazunov ; compact-discurile sînt realizate de firma Pacific în colaborare cu casa de discuri „Electrecord", în seria dedicată exclusiv primelor audiții discografice.

Anul 1989 îi va aduce lui Horia Andreescu noi împliniri artistice, atît la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", cît și ca dirijor al orchestrei de cameră „Virtuozii din București" al cărei „act de naștere" a fost semnat prin concertul din 29 ianuarie. Alături de acestea, turneele sale peste hotare vor include un concert în luna aprilie la pupitrul Orchestrei Olandeze, premiera operei „Dama de pică" de Ceaikovski la Opera din Istambul ș. a.

DAN GRIGORE

Sfîrșitul anului 1988 a prilejuit prezența reputatului pianist Dan Grigore în recitaluri și concerte susținute în U.R.S.S., la Leningrad (în Sala Capelei Glinka a Filarmonicii) și Riga. Între 25 noiembrie și 4 decembrie, artistul român a evoluat în recitaluri cuprinzînd lucrări de Scarlatti (4 Sonate), Bach (Partita I), Brahms (4 Intermezzi), Enescu (Suita op. 10), Debussy (4 preludii)), precum și într-un concert alături de Orchestra Filarmonică din Riga, la pupitru fiind dirijorul Arnold Katz. Eleganta și tulburătoarea tălmăcire a *Concertului pentru pian în la minor* de Grieg a fost îndelung aplaudată, Dan Grigore confirmînd, și de această dată, înalta sa artă interpretativă.

A.F.

CÎNTĂREȚI ROMÂNI PE SCENA OPEREI DIN RUSE/BULGARIA

Sînt încă vii în amintirea iubitorilor operei din Ruse spectacolele extraordinare susținute, cu ani în urmă, de nume mari ale școlii interpretative românești ca Magda Ianculescu, Nicolae Herlea, Valentin

Teodorian, Octav Enigărescu..., montările fastuoase realizate de regizorul Jean Rinzescu de la Opera Română din București. Iată că în ultimii ani, colaborarea dintre cele două teatre de operă s-a reluat, și astfel, au putut fi ascultați și călduros aplaudați la Ruse cîntăreți ca Veronica Gârbu, Dan Zancu, Pompei Hărășteanu, Nicolae Urziceanu... La sfîrșitul anului trecut, în perioada 7—15 decembrie doi cîntăreți de la Opera Română din București — Eleonora Enăchescu și Lucian Marinescu, și, alături de ei, tenorul Dorin Teodorescu de la Teatrul de Operetă au fost invitați la Ruse să susțină rolurile principale din spectacolul *Traviata* de Verdi. În seara zilei de 12 decembrie alături de soprana Eleonora Enăchescu în rolul titular, au evoluat Țvetan Mihailov (Alfredo) și Alexandr Tinkov (Germont), de la opera din Ruse. O zi mai tîrziu, toți cei trei oaspeți români au cîntat într-un spectacol de excepție, jucat cu casa închisă. În seara zilei de 15 decembrie, alături de Eleonora Enăchescu și de Lucian Marinescu a cîntat, în rolul Alfredo, din nou bulgarul Țvetan Mihailov. Toate spectacolele — în regia lui Plamen Kartarov, în decorurile lui Ivan Savov și în costumele Hristofeniei Cazacu de la Opera Română din București — au fost dirijate de maestrul Gheorghi Dimitrov, oaspete drag al orchestrelor simfonice și al Operei Române din București, directorul Operei din Ruse. Muzician complex, om de teatru, Gheorghi Dimitrov menține la cote ridicate ștacheta calității muncii artistice în teatrul pe care îl conduce. Pe scena de la Ruse sînt invitați cîntăreți, regizori, dirijori, scenografi din întreaga lume. Pentru stagiunea 1988—89 sînt încă prevăzute cîteva montări noi — *Bal mascat* de Verdi și *Cio-Cio-San* de Puccini pentru care sînt invitați deja oaspeți români și sovietici ca și două premiere — *Mireasa vîndută* de Smetana cu regia și scenografia asigurată de doi invitați din Cehoslovacia și *Rigoletto* de Verdi a cărui regie va fi semnată de Mathyas Vogt de la celebrul teatru din Bayreuth/R.F. Germania.

CONCERTINO/PRAGA 1988

La tradiționalul concurs internațional CONCERTINO — Praga, ediția 1988 au luat parte 67 de candidați — 29 pianiști, 17 violoniști și 21 violonceliști — din Anglia, Bulgaria, Cehoslovacia, Finlanda, Jugoslavia, Olanda, Canada, Cipru, Coreea, R.D. Germană, R.F. Germania, Polonia, China, U.R.S.S., Suedia, Elveția, Austria, România. Reamintim faptul că acest concurs presupune nu o evoluție pe viu a fiecărui candidat, în recital sau concert, ci o jurizare pe baza audiției unor înregistrări pe benzi magnetice, benzi realizate în studiourile de radio ale țărilor amintite. Și în acest an România s-a numărat printre laureații concursului. Violonistul Dan Claudiu Vornicelu acompaniat la pian de Viorica Boerescu și interpretînd lucrarea impusă *Intermezzo* de compozitorul ceh Bohuslav Martinu și *Introducere și Rondo Capriccioso* de C. Saint-Säens a obținut o diplomă de onoare alături de concurenta sovietică Sevghenija Piukovskaja din Kiev/U.R.S.S. Cele două premii acordate de către juriul alcătuit din personalități ale vieții muzicale internaționale din Cehoslovacia, R.D. Germană, Austria, Bulgaria și R.F. Germania la secția vioară au fost obținute, în ordine, de austriacul Julian Rachlin și de Pavel Šporcl din Praga. Banda trîmisă de Studioul de Radio-București a fost înregistrată de către Alice Mavrodin și Alexandru Pîrlea. Toți laureații concursului CONCERTINO se vor reîntîlni la Praga în seara zilei de 17 iunie 1989 cînd, în celebra sală Dvořák va avea loc un concert de gală.

Cristina SÂRBU

ECOURI DE PRESĂ

„România se află în centrul fierbinte de interes la Darmstadt cel puțin din 1968, cînd și-a făcut apariția Myriam Marbé cu *Ritual pentru setea pămîntului*", scria Detlef Gojowy în amplul său comentariu din ultimul număr pe anul 1988 al revistei vest-germane *Musica* asupra celei mai recente ediții a Cursurilor de vară de la Darmstadt. „În acest an, Anatol Vieru și-a expus cu și mai multă dezinvoltură sistemul prin care din șirul numerelor prime se pot dezvolta construcții experimentale dintr-o materie banală, obișnuită." Apoi, același autor arată că, reprezentînd o generație mai tînără a componisticii românești, Doina Rotaru ș.a. au argumentat ideea conform căreia „formele de expresie minimale, meditative, nu trebuie să fie lipsite de tensiune dramatică."

Această ultimă ediție a Cursurilor de vară a marcat totodată împlinirea a 40 de ani de existență a faimosului centru muzical. Prin eforturile sistematice ale conducătorului actual, Friedrich Hommel, apreciază specialiștii, aici „nu au fost dizlocate în favoarea Noii Simplități principiile clasice ale Darmstadt-ului privind cercetarea sunetului și calculul serial."

Jumătate din timpul festivalului a fost dominat de reprezentanții Conservatorului din San Diego. Sînt insistent citați în cronici contrabasistul Bertram Turetzky, soprana Carol Plantamura, oboista Susan Barrett ,trompetistul Edwin Harkins, harpista Susan Allen, pianistul de culoare Cecil Lytle, care este și șeful facultății, bas-baritonul Philip Larson. Piesele apreciate pentru gîndirea componistică și interesul sonor, de virtuozitate chiar, aparțin unor Roger Reynolds (n. 1934), Paul Davis (n. 1953), Robert Erickson (n. 1917).

Renumitul cvartet londonez Arditti a fost programat cu 5 concerte (piese meditative, statice în variate stiluri de interpretare a genului) — aducîndu-și totodată contribuții pedagogice în cadrul cursurilor (printre altele, au discutat problema dacă „Reiese o nouă sintaxă din viața interioară a sunetelor ?"). Primele audiții în interpretarea cvartetului Arditti au aparținut compozitorilor Michael Ackermann (n. 1964), René Wohlhauser (n. 1954), Bernadette Speach (1948), Christopher Fox (1955) și Walter Zimmermann (1949) — ultimul avînd un deosebit succes. Tot Arditti a oferit un impresionant „Structures" (1951) de Morton Feldman — piesă de numai 10 minute, apreciată ca punct de referință în istoria muzicii noi. În aceeași interpretare, „Music for 4", de John Cage, a „potențat acest sărbătoresc nimic".

Prezența compozitoarei coreene Younghi Pagh-Pan (n. 1945) a convins din nou prin nivelul înalt, de talie internațională a muzicii sale. De o foarte bună primire s-au bucurat și tinerii compozitori italieni Luca Francesconi, Dario Maggi, Gabriele Manca. Apoi, muzica lui Edison Denissov a fost ascultată cu cel mai mare interes.

Așteptată ca un eveniment, prezentarea amplei *Stoicheia* de James Wood (implicînd o masă neobișnuit de mare de instrumente de percuție, în paralel cu desfășurări electronice, bandă și vocile instrumentiștilor) nu a fost la înălțimea așteptărilor. Comentatorii, copleșiți de bogăția manifestărilor (240 de piese prezentate de-a lungul a cele două săptămîni ale Cursurilor), sînt evident siliți să-și formeze doar păreri parțiale.

La „Forumul" compozitorilor, unde au fost 70 de vorbitori, s-a făcut de asemeni remarcată prezența românilor prezenți. Specialiștii amintesc în presă de contribuția lui Helmut Lachenmann, care a evocat nostalgic „frumoasele vremi trecute, începutul anilor '70, cînd avangarda mai avea o valoare" ; comentariul lui Klaus Huber privind problema timpului în dramaturgia devenirii componistice ș.a. Alois Piños și Rudolf Ružička au expus metode și realizări ale avangardei muzicale din Cehoslovacia ; cu ocazia cursurilor de la Darmstadt, s-a lansat și o invitație la un congres pe tema „Inteligența artificală în compoziție",

la Praga — programat să se țină în primăvara anului 1989.

„Pentru compozitori și pentru amatorii avangardei, Darmstadt-ul rămîne ceea ce a fost", observă un comentator, „anume, un monument îndrăgit și un festival de noutăți. În ultimii ani, Cursurile de vară abia se pot salva de marele interes pe care l-au trezit : jumătate din Anglia, Franța și America vin să vadă și să asculte..."

★

Presa de specialitate apreciază tot mai mult Festivalul Internațional Bartók de la Sombathely. În 1988, cei peste 100 de participanți din 15 țări au beneficiat de desfășurarea unor concerte și a unor dezbateri de înalt profesionalism. Pe lîngă tema centrală a festivalului, muzica lui Bartók, există obiceiul să se pună accentul și asupra muzicii unei alte personalități proeminente a muzicii moderne (în 1986, John Cage ; în 1987 Anton Webern ; în 1988 Stockhausen). Foarte interesante au fost la ultima ediție cursul de pian, axat îndeosebi pe muzica (și tradiția) lui Bartók, condus de Zoltán Kocsis și Imre Rohmann ; prezența ca interpret (Messiaen, Varèse) și comentator a renumitului flautist István Matuz ; cursul de muzică de cameră susținut de G. Kurtág și S. Devich, dedicat cvartetelor de coarde ale lui Bartók ; un curs de canto unde Luisa Castellani (Italia) a prezentat lieduri de Debussy și „Cîntece populare" de Luciano Berio. Peter Eötvös, ani de zile asistent al lui Stockhausen, a contribuit la pregătirea (comentarea) și interpretarea unor piese dificile și interesante, unele dintre ele presupunînd prezența a 3 sau 4 orchestre (grupe orchestrale). Dintre acestea au făcut parte „A Set of Pieces for Theatre Orchestra", Ives ; prima audiție „For Philip Guston" de Morton Feldman ; „Gruppen für 3 Orchester" și „Klavierstück X" de Stockhausen.

Pentru 1989 se anunță prezența ansamblului Inter-Contemporain de la Paris și continuarea, de către Marco Stroppa (Franța) a cursului de informatică muzicală pe care acesta l-a inițiat la ediția din 1988.

★

Cea de a zecea ediție a Festivalului Numus, din Århus, Danemarca, s-a remarcat prin interpretarea a numeroase lucrări compuse de la începutul de secol pînă în 1970 (printre care ampla *Simfonie pentru orgă solo* de Kaikhosru Sorabji, 1924 și *Simfonietta* lui Leoš Janáček). S-a oferit o amplă antologie a muzicii daneze de-a lungul a cîteva decenii — cu accent asupra componisticii anilor '60 ca reacție la Școala de la Darmstadt ; în acest sens, specialiștii își exprimă îndoiala că formula respectivă ar reprezenta în mod serios o alternativă — judecînd efectiv după muzica expusă. De o amplă prezență la festival a beneficiat Ligeti, atît în concert cît și în comentariile teoretice făcute asupra operei sale. Muzica electronică s-a făcut generos auzită, consacrîndu-i-se și o masă rotundă internațională. Abordarea unor mijloace sincretice de expresie nu i-a convins pe unii dintre comentatori decît la nivel sonor, cînd era de exemplu vorba de sunete naturale înregistrate (sunetul mării și alte sunete liniștitoare în cazul piesei lui Gunar Móller Pedersen, *Pacific Music, 1982*) ; în aceeași ordine de idei, o piesă de *action music* a inclus în prezentare și niște oi adevărate (Henning Christiansen). Din creația muzicală cea mai recentă au ieșit în relief paginile unor : Hans Abrahamsen, Michael Nyvang, Steen Pade, Wayne Siegel, Mogens Winkel Holm. Presa apreciază prezența la festival a Consnervatorului din Århus, competența profesională și amploarea forțelor interpretative și teoretice emanînd din acest centru danez de cultură.

★

Presa internațională manifestă un interes crescînd față de evoluția Sofiei Gubaidulina (n. 1931), originară din R.S.S. Tătară, cea mai importantă compozitoare din generația ce a urmat clasicilor Prokofiev-Șostakovici, generația ei cuprinzînd nume ca : A. Șnitke, R. Scedrin, E. Denisov, V. Silvestrov, B. Tiscenko, S. Slonimski, G. Kanceli, A. Terterian. De formație pianistă și compozitoare, Gubaidulina a lucrat mai ales în genul cameral, destinat mai ales unor formații neconvenționale : orgă și percuție, violoncel și orgă, contrabas și percuție, 7 timpane, alături de muzica pentru pian, corzi, voce etc. și o piesă electronică : „*Vivente — non vivente*" lucrată la sintetizatorul ANS (A. N. Scriabin) din Moscova). În opera ei — interpretată într-o serie de țări europene, ca și în Statele Unite, — se apreciază calități complementare : forța intuitivă și forța structurii ideatice, spontaneitatea și dimensiunea filosofică, finețea nuanțelor coloristice și fermitatea construcției — dar mai presus de toate, performanța sintezei dintre principii ale artei occidentale, orientale și extrem-orientale. Paginile ei (de exemplu „*Noapte la Memphis*", pe versuri egiptene antice) dovedesc o înclinare spre melodică ornamentală — asociată dealtfel, în piesa amintită, cu o scriitură dodecafonică. Gubaidulina utilizează multe feluri de instrumente extra-europene — africane, arabe, chineze, uzbece etc. cărora le atribuie o funcție accentuat semantică, ajungînd uneori să le substituie corzilor din orchestra de tip european (cee ce se întîmplă în „*Ora inimii*" pentru solo și percuție, mezzosoprană și orchestră simfonică, 1974, pe versuri de Marina Țvetaeva). Chiar mult folositul șir al lui Fibonacci slujește Gubaidulinei pentru stabilirea unor proporții ritmice care unesc Orientul cu Occidentul ; Fibonacci însuși s-a inspirat din tradiția indiană cînd a stabilit celebrul șir. Muzica ei are uneori o priză directă la probleme umane-existențiale. O latură substanțială dezvoltată în gîndirea compozitoarei este aceea improvizatorică.

★

Asociația Clara Haskil, cu sediul la Vevey, în Elveția, a lansat prospectul și buletinele de înscriere pentru cel de al 13-lea concurs organizat în memoria marei pianiste de origine română. Preparativele pentru această nouă ediție, ce urmează a avea loc în toamna anului viitor, coincid cu împlinirea a 25 de ani de cînd a fost inițiat concursul, devenit un tradițional podium pentru afirmarea și promovarea de tinere talente din întreaga lume. De astă dată, vor fi admiși concurenți născuți după 1 ianuarie 1957. Ei se vor întrece în probe eliminatorii repartizate în patru etape. Repertoriul propus, atît la piese obligatorii, cît și la cele benevole, este astfel conceput încît să dea concurenților posibilitatea a-și dovedi afinitățile cu orizontul muzical și stilul interpretativ al Clarei Haskil. Juriul internațional (și intercontinental) are în fruntea sa, evident, un prestigios pianist în persoana lui Nikita Magaloff.

O simpatică dovadă a popularității de care se bucură Clara Haskil printre locuitorii din Vevey s-a produs în cadrul serbărilor folclorice desfășurate la mijlocul lunii iulie : după informații din jurnalul „Vevey Riviera", cu acea ocazie, au fost folosite pahare (cifra exactă : 3 047) avînd imprimată efigia pianistei noastre.

★

„Moștenirea africană în Caraibe" a făcut obiectul unui colocviu internațional care a întrunit, la Havana, etnomuzicologi din Europa, America Latină, S.U.A. Colocviul face parte din acțiunile pregătitoare ale aniversării a 500 de ani de la descoperirea Americii (1992), ceea ce constituie un bun prilej pentru studiul circulației și dezvoltării tradițiilor culturale ale lumii.

★

Cel de-al doilea Festival Internațional Babilon din Iraq s-a bucurat de o largă participare mai ales în domeniul muzicii și dansului : ansambluri de balet din U.R.S.S. și Franța, trupe folclorice din Egipt, Bulgaria, Cehoslovacia, Maroc, Tunisia ; interpreți rock din Brazilia, R.D.G., Marea Britanie, Austria, Polonia.

I.I

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

PALINDROMES MUSICAUX

Anatol VIERU

INTRODUCTION. (Des modes au temps)

La suite du *Livre des Modes* a évolué d'une manière imprévisible pour l'auteur : celui-ci en avait annoncé un second volume qui devait être un dictionnaire de structures modales. Les modes sont des structures atemporelles ; le modèle modal semblait inapte à des modelages temporels ; or, il appert à présent que notre objet s'est situé dans le domaine de la temporalité musicale.

Entre temps, mon *Livre des Modes* a reçu plusieurs confirmations. La première était celle de D. T. Vuza qui a examiné la cohérence du modèle proposé, vérifiant ses affirmations et l'etablissant sur des fondements mathématiques.

La seconde confirmation était sa convergence avec les recherches faites en parallèle par un grand nombre de musicologues des Etats-Unis ; malheureusement, nous n'avions pas connu ces recherches bien que, normalement ce fût à nous de devoir les connaître, plutôt qu'a eux les nôtres : car, eux, ont publié en permanence les résultats obtenus, se les communiquant pas à pas et avançant ainsi en groupe, tandis que moi je publiais par sauts, à partir de 1968 — date de ma première communication à la session scientifique (consacrée à la mémoire de Constantin Brăiloiu) du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest ; puis, en 1978 — ma thèse de doctorat au Conservatoire de Cluj ; enfin, en 1980, *Cartea Modurilor (Livre des Modes)*, accusant un très grand saut (saut d'édition plutôt que d'atelier), avec des résultats paraissant définitivement cristallisés. Si j'ai de la sorte publié sporadiquement et par sauts mes résultats, c'est parce que j'étais seul et que je ne leur accordais pas une importance en soi, les considérant plutôt comme une démarche parallèle, une ombre de mes compositions musicales.

Mais, l'isolement — je m'en rends compte maintenant — eut aussi ses aspects positifs : je n'ai rien accepté de „prêt-à-porter" et bien des choses je les ai faites autrement que l'école américaine qui, elle, s'était crée une tradition interne offrant aux plus jeunes, pas à pas, des solutions déjà élaborées, de sorte que ceux-ci n'avaient qu'à suivre un chemin toujours plus net à mesure qu'ils avançaient.

La principale différence entre mes recherches et celles des Américains consiste en cela que je transportais mes opérations modales dans les séries appelées par moi „structures modales" ; au lieu d'un représentant de la classe modale, dûment choisi et accompagné du vecteur du mode, j'ai préféré travailler avec des structures modales (SM) qui expriment directement les intervalles du mode, sans les faire passer, pour ainsi dire, à travers sons.

Finalement, une troisième confirmation du *Livre des Modes* est sa propre insertion dans le domaine temporel. Dan Vuza a publié dans „Revue Roumaine de Linguistique" (1/1985) son étude „Sur le rythme périodique" (étude reprise par „Musikometrika I", p. 83—126, le périodique de l'Université de Bochum) ; c'est le prolongement du modèle modal dans le domaine des durées musicales. A la différence des modes qui se rattachent surtout au module 12, dans le domaine temporel on peut se servir de n'importe quel module.

A ma grande surprise, les démarches que je faisais en parallèle dans le domaine de la temporalité, et en particulier *Sita lui Eratosthene* („Le crible d'Eratosthène"), se sont avérées convergeantes avec les idées modales. Mon étude des palindromes musicaux fera bien voir cette convergence car les palindromes sont obtenus de nombres premiers ou de nombres premiers entre eux et en utilisant les propriétés d'association et transposition des modes.

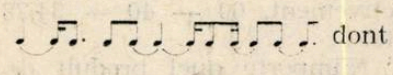
Bref, la cohérence du modèle proposé dans le *Livre des Modes*, bien que s'imposant tardivement, ouvre la perspective d'un ouvrage théorique dont l'objet sera de passer en revue une série d'expériences et études dans le domaine du temps musical.

★

1.1. Si le crible d'Eratosthène fait valoir sur l'axe du temps des nombres premiers (les faisant, pour ainsi dire, *chanter*), le produit des nombres premiers entre eux est de nature à engendrer des palindromes — appelés, selon la terminologie de Messiaen des „blocs non-rétrogradables".

On appelle nombres premiers entre eux deux ou plusieurs nombres qui ont comme seul diviseur commun le nombre 1. Par ex. [5, 7] ou [5, 8] ou [4, 5, 9] etc.

Messiaen nomme „bloc non-rétrogradable" un agrégat rythmique qui se lit de la même manière par rétrogradation.

Par ex.  dont l'expression en chiffres est [5, 3, 2, 7, 2, 3, 5] ; de pareilles structures symétriques s'appelent des palindromes. La succession [abcbdbcba] est elle aussi un palindrome. Nous utiliserons dans certains cas les parentheses [: :] pour rappeler que nous nous référons à la musique et pour mettre en évidence le fait qu'elles renferment la séquence d'une série périodique infinie.

Prenons le produit [5 × 7]. On peut l'exprimer dans le rectangle ci-dessous dont les côtés sont 5 et 7 ; sa surface est 5 × 7 = 35.

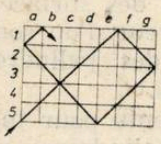


Fig. 1

Si les côtés du rectangle représentent des nombres premiers entre eux — comme dans le cas considéré —, alors en nous dirigeant sur des diagonales successives à partir d'un angle et „ricochant" à chaque intersection avec un des quatre côtés, nous pourrons parcourir d'un seul trait toutes les cases du rectangle. Dans notre cas, en partant par exemple de a5, la succession sera :

a5,b4,c3,d2,e1,	f1,g2	g3,f4,e5,	d5,c4,b3,a2,
5	2	3	4

a1,	b1,c2,d3,e4,f5,	g5,	g4,f3,e2,d1,	c1,b2,a3,
1	5	1	4	3

a4,b5,	c5,d4,e3,f2,g1
2	5

L'itinéraire commence de a5 et s'achève avec g1 ; on a donc parcouru toutes les 35 cases du rectangle ; la fig. 1 indique le commencement du parcours. L'expression en chiffres de cette suite est le palindrome [: 5 2 3 4 1 5 1 4 3 2 5 :] La somme des éléments est 35, égale avec le produit des nombres premiers entre eux 5 × 7. Le produit de certains nombres premiers entre eux est aussi leur plus petit multiple commun.

1.2. Dans le cas des nombres qui ne sont pas premiers entre eux, il n'existe pas un seul itinéraire qui puisse parcourir toutes les cases. Par ex. pour [4 × 6], voici la

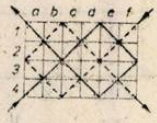


Fig. 2

Le trajet, commencé en a4, parcourt

a4,b3,c2,d1,	e1,f2,	f3,e4,	d4,c3,b2,a1
4	2	2	4

c'est-à-dire rien que 12 cases du total des 24 et pour arriver à parcourir les 12 autres cases un second itinéraire serait nécessaire, qui partirait soit de f1, soit de f4 ; de la sorte, le rectangle „se défait" en deux autres figures.

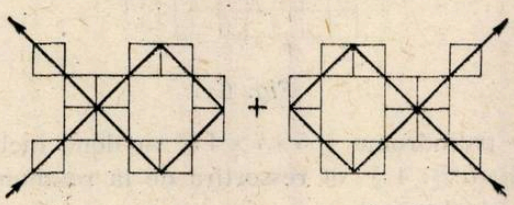


Fig. 3

symétriques et complémentaires. Le sens de l'itinéraire ( )——— ———( ) est modifiable (←——— ———( ) sans pour autant modifier les figures.

1.3. Si on examine le palindrome [: 5 × 7 :] on constate que sa structure permet d'y inclure la structure (5,5,5,5,5,5,5) ainsi que (7,7,7,7,7)

[: 5 2 3 4 1 5 1 4 3 2 5 :]

Autrement dit : [: 5 × 7 :] ⊃ (5,5,5,5,5,5,5)

[: 5 × 7 :] ⊃ (7,7,7,7,7)

ou bien [: 5 × 7 :] ⊃ [: 5 :] et [: 5 × 7 :] ⊃ [: 7 :] [: n :] représente aussi une suite périodique infinie avec la période formée d'un seul élément, n'importe quel segment étant un palindrome.

La réunion des palindromes [: 5 :] ∪ [: 7 :] = [: 5 × 7 :] est ilustrée par la

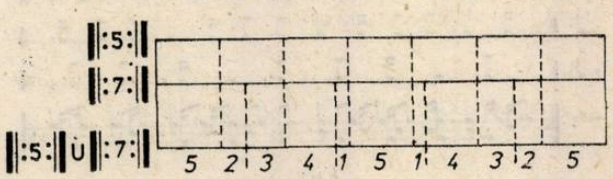


Fig. 4

Pour 4 × 6 le plus petit multiple commun est 12 ,d'où, leur réunion fait résulter deux

palindromes avec la période 12 : [: 4,2,2,4 :] [: 4,2,2,4 :] :

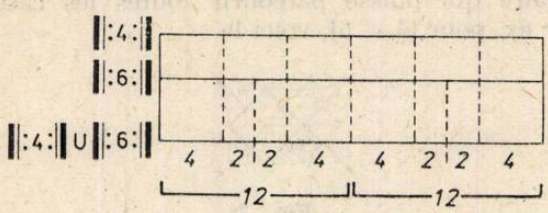


Fig. 5

1.4. Graphiquement, le produit de trois nombres premiers entre eux s'exprime par une figure géométrique en espace. Ainsi [: 5 × 7 × 4 :] est représenté par un parallélépipède aux dimensions suivantes :

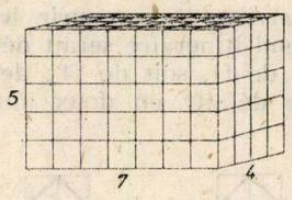


Fig. 6

Le palindrome [: 5 × 7 × 4 :] va donc inclure [: 5 :][: 7 :][: 4 :] et ressortira de la réunion de ces trois derniers :

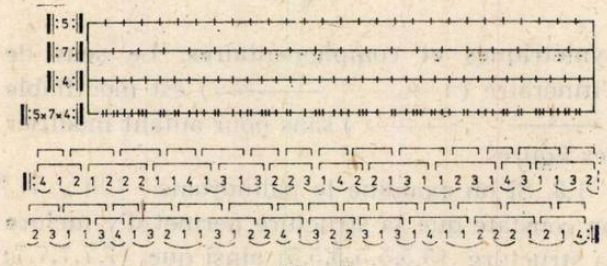


Fig. 7

Pour l'illustrer la notation musicale traditionnelle s'avère en ce cas plus efficace que le papier quadrillé :

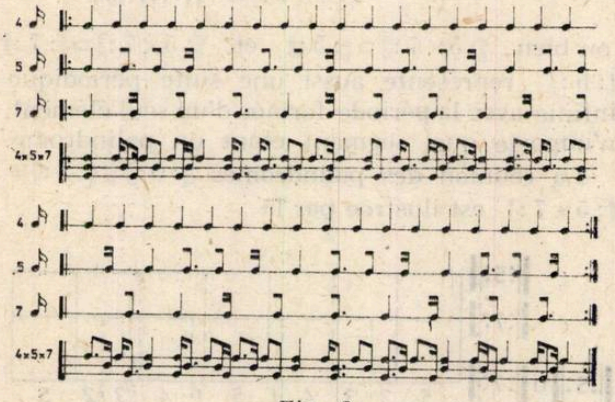


Fig. 8

Le résultat est une grille d'événements périodiques ayant comme unité ♪ ;c'est une suite périodique infinie avec la période 35 ♩ (5×7); auront ainsi lieu (4 × 7) événements avec la durée ♩ ♪ et (5 × 4) événements avec la durée ♩ ♪ .

La structure peut aussi bien être entendue comme un polytempo ayant l'hyperunité de 35 ♩ Au métronome ♩=60 , les autres unités seront, respectivement, 60 — 40 — 34,28 unités par minute.

1.5. N'importe quel produit de n facteurs premiers entre eux pourra être représenté dans un espace à n dimensions. Intuitivement, il est difficile d'opérer avec ces représentations graphiques ; les premières difficultés apparaissent déjà dans un espace à 3 dimensions. Le moyen le plus commode pour ce genre d'opérations demeure la notation musicale traditionnelle.

La pièce musicale *Soroc*, composée en 1984, est formée de segments composés avec ces palindromes. Les segments sont des solos instrumentaux. Les solos à sons déterminés (pour vents) parcourent des surfaces où chaque case comprend la hauteur d'un son. Les solos de la percussion sont des palindromes rythmiques du genre ci-dessus.

Dans les segments pour instruments à vent la structure de palindrome n'est pas visible ; elle se garde au second plan ; les valeurs temporelles (durées et rythme) sont libres. Les segments pour percussion sont „complémentaires" de ceux pour vents, dans le sens qu'ils se déploient sur une dimension purement rythmique ; la hauteur des sons n'a pas d'importance dans ce cas-ci, elle est immuable.

Tous ces segments sont les formants de la pièce ; *Soroc* peut avoir toutes sortes de variantes, obtenues par la concaténation et/ou la superposition des segments (en fonction des intentions qui transcendent chaque segment pris à part).

Les solos pour vents sont issus d'une matrice unique :

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
9													
8	Si	Re	Fa	Fa♯	La♯	Si	Re	Fa	Fa♯	La♯	Si	Re	
7	Sol♯	Si	Re	Mi♭	Sol	Sol♯	Si	Re	Mi♭	Sol	Sol♯	Si	
6	Fa	Sol♯	Si	Do	Mi	Fa	Sol♯	Si	Do	Mi	Fa	Sol♯	
5	Mi	Sol	La♯	Si	Re♯	Mi	Sol	La♯	Si	Re♯	Mi	Sol	
4	Do	Mi♭	Fa♯	Sol	Si	Do	Mi♭	Fa♯	Sol	Si	Do	Mi♭	
3	Si	Re	Fa	Fa♯	La♯	Si	Re	Fa	Fa♯	La♯	Si	Re	
2	Sol♯	Si	Re	Mi♭	Sol	Sol♯	Si	Re	Mi♭	Sol	Sol♯	Si	
1	Fa	Sol♯	Si	Do	Mi	Fa	Sol♯	Si	Do	Mi	Fa	Sol♯	

Fig. 9

C'est une matrice infinie à droite et en haut ; on l'obtient par la réitération du carré $[\![: 5^2 :]\!]$ peuplé par la réunion du mode Bac5 :}

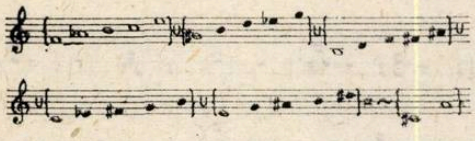


Fig. 10

Le mode {Bac} a une structure de palindrome, de même que sa réunion dont manquent les sons *do dièze* et *la*. De cette matrice se détachent des matrices rectangulaires de grandeurs différentes, toutes ayant l'angle gauche du bas en *a1*. Leurs cotés seront exprimés par des nombres premiers entre eux.

Par exemple la matrice utilisée dans la pièce pour flûte est un palindrome $[\![: 7 \times 11 :]\!]$ parcouru à partir de *a1 ;* les 7 × 11 éléments constituent une boucle (A1). Une autre boucle part de *K1*, tandis que d'autres partiront des autres angles du rectangle. Cela constitue le réservoir de sons du solo de flûte ; leur mise-en temps (durées, registres) reste libre par rapport aux procédés décrits ci-dessus ; les articulation de la forme n'ont rien à voir avec le commencement et la fin des boucles.

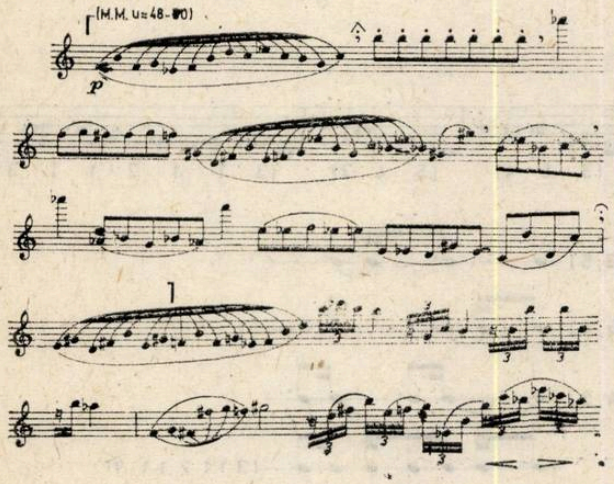


Fig. 11

Il ne s'agit pas de chercher un palindrome de sons à l'intérieur de la boucle, il n'existe pas ; mais il y a des lectures récurrentes de la boucle car le trajet qui part de *a1* et s'achève en *k1* sera disposé à l'envers de celui qui commence en *k1* et prend fin en *a1 ;* les durées et les registres de ces sons seront autres. De la pièce, seront absents les sons *do dièze* et *la* ;

Toutes les matrices de dimensions différentes utilisées pour les pièces solo partiront de *a1* et, comme tel, les quelques premiers sons de chaque pièce solo seront les mêmes ; de toutes les pièces manqueront les sons *do dièze* et *la* ; toutes seront en tempo rubato. Il y a donc de suffisants éléments communs pour permettre de les superposer de n'importe quelle manière.

1.52. Les solos de percussion sont composés comme dans 1.4. fig. 8. Par exemple, dans la pièce pour 5 blocs chinois, sognali et tambourin on utilise le produit $[\![: 5 \times 7 \times 11 :]\!]$ attribuant 5 aux blocs chinois, 7 à sognali et *11* au tambourin. Pour les 5 blocs chinois on attribue à chacun d'entre eux (de 1 à 5) la valeur qui correspond à son nombre ; aucun terme du palindrome ne peut être plus grand que 5. Voici les premiers 40 éléments du palindrome :

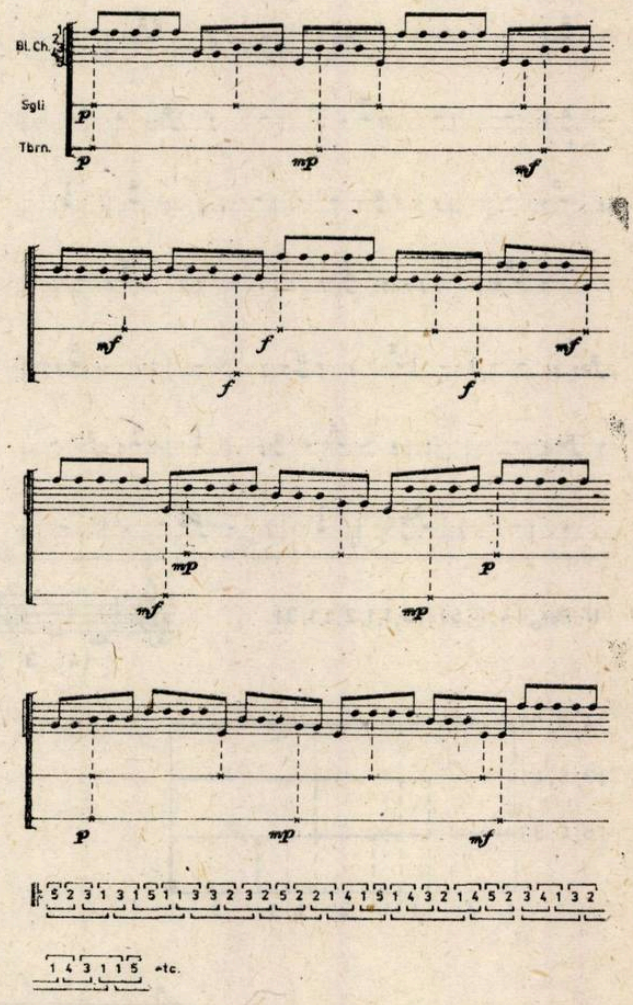


Fig. 12

La pièce pour simandres repose sur un palindrome fort étendu, de 111 mesures. La partie de la grose simandre ne s'éloigne pas des études de temps de *L'Ode au silence,* présentant les mêmes contrastes entre durées longues et durées très brèves. L'idée est ici reprise en partant du crible d'Eratosthène ; on y poursuit l'évolution en temps de deux nombres premiers „jumeaux", proches entre eux : 41 et 43 .

L'expérience a certain caractère commun avec les musiques minimales répétitives mais dans

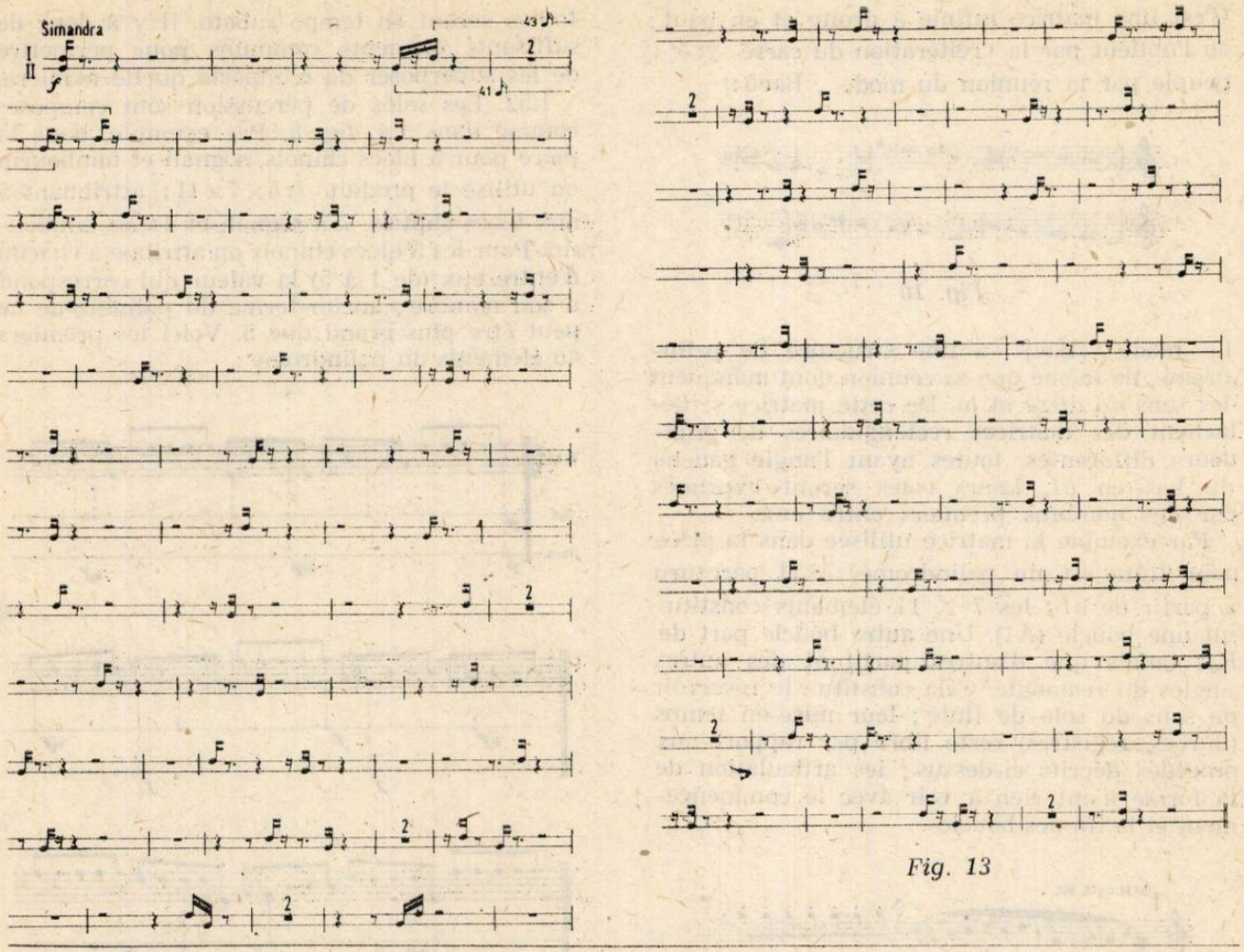

Simandra

Fig. 13

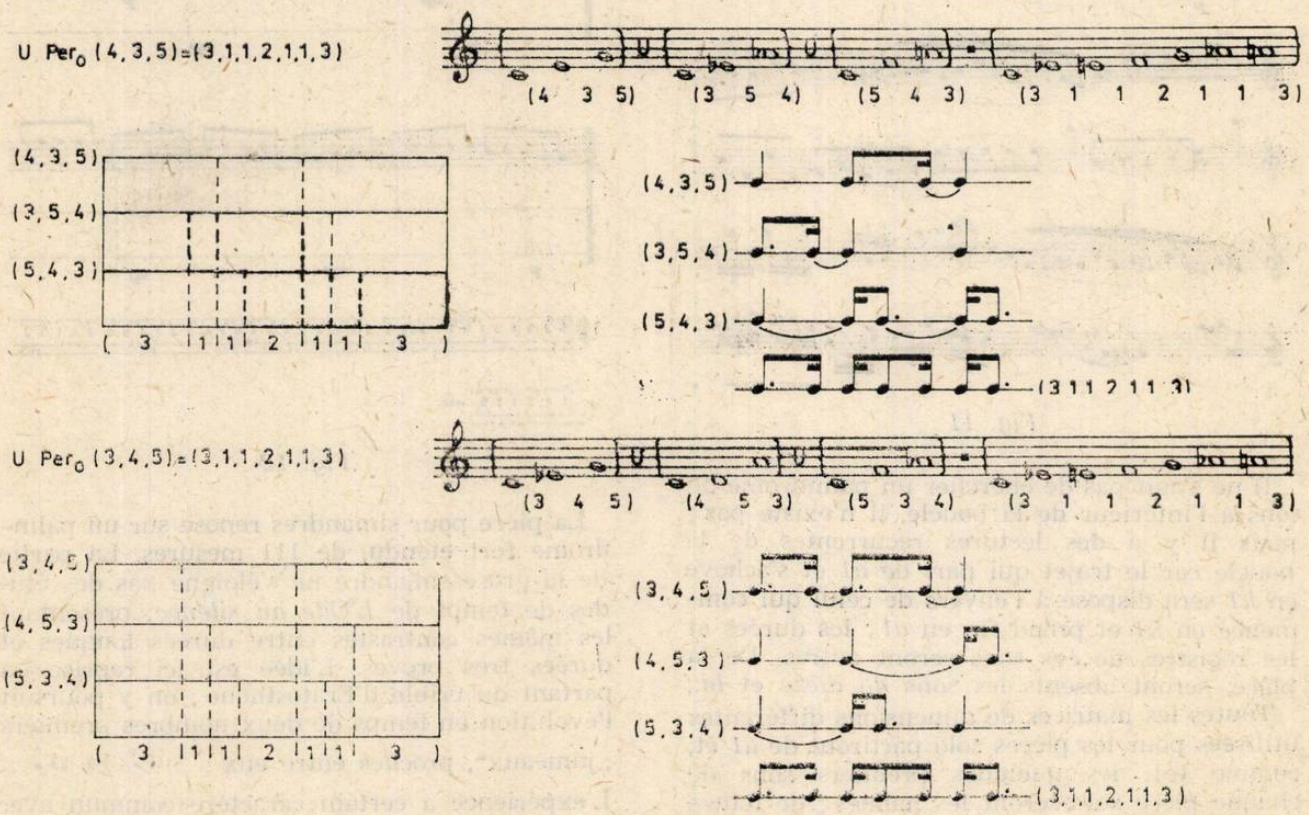

U Per$_0$ (4,3,5)=(3,1,1,2,1,1,3)
(4 3 5) (3 5 4) (5 4 3) (3 1 1 2 1 1 3)
(4,3,5)
(3,5,4)
(5,4,3)
(3 1 1 2 1 1 3)
(4,3,5)
(3,5,4)
(5,4,3)
(3 1 1 2 1 1 3)
U Per$_0$ (3,4,5)=(3,1,1,2,1,1,3)
(3 4 5) (4 5 3) (5 3 4) (3 1 1 2 1 1 3)
(3,4,5)
(4,5,3)
(5,3,4)
(3 1 1 2 1 1 3)
(3,4,5)
(4,5,3)
(5,3,4)
(3,1,1,2,1,1,3)

Fig. 14

ce cas il n'est pas question de „taper sur les nerfs" : les silences sont peuplés de petits palindromes, produits de trois facteurs premiers entre eux, distribués à la simandre I. Voici ci-dessus la structure de palindrome de la grosse simandre (II) (Fig. 13).

2.1. Dans le domaine des durées, on n'est pas limité par des modules : il n'y a pas d'octave ou de sa division en 12, 24, 30 parties égales. Car dans le domaine des durées on peut, en principe, trouver n'importe quel module ; dans ce domaine on travaille par excellence avec des structures modales, le lien avec les hauteurs des sons étant insignifiant.

2.1.1. *La Réunion des permutations circulaires d'une structure* (UPer) *est palindrome. (N. B.* Ne pas confondre avec la Réunion d'une structure modale, c'est-à-dire la réunion des transpositions du mode sur ses degrés !).

21.2. *La Réunion des permutations circulaires de deux structures renversées mène au même palindrome* (Voir Fig. 14 et 15).

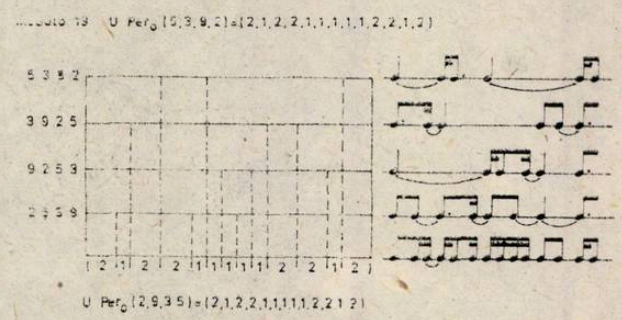


Fig. 15

(En français par Colette Ghimpețeanu)

ERATĂ

În nr. 12/1988 al revistei Muzica la pag. 17 col. I rîndul 26 și următoarele se va citi :

„Două dimensiuni îmi par a ordona cîmpul generativ al acestei simfonii : a) fenomenul de reflexivitate și autoreflexivitate al partiturii ; b) extensiunea morfogenetică a actului componistic. Urmărindu-le în „acțiune", în lucrarea aleasă, vreau să menționez că, mutatis mutandis, ele subîntind și mecanismul organizatoric al celorlalte componente ale grupului, dar, cred, sînt emblematice și pentru întregul flux de simfonii ale autorului.

Voi începe printr-o „redare" fenomenologică a formei — principiu ce dirijează, paradigmatic, succesiunea secțiunilor *Simfoniei* XIX (acestea fiind : Overtura — Fuga ; Corale ; Fantasia ; Finale). O voi face într-o versiune sinoptică. W. G. Berger însuși realizează o asemenea prezentare (de tip prefață la partiturile de la Universal Edition, Viena), în meditația teoretică pe marginea opusurilor sale, 75—80 ; (vezi tabel pg. 17).

Mă voi servi de acest sinopsis, în condițiile introducerii unei sintagme frapante, ce-i aparține lui Jean Ricardou (v. „Nouveaux problèmes du roman", Seuil, Paris, 1978), „dispozitivul osiriac". Să fac o paranteză și să explic, pe scurt, lucrurile. Ricardou susține — în legătură cu scriitura lui Claude Simon (Nobel, 1980) — că orice textualizare, conștientă de producția sa de semnificații (autoreflexivă, deci), conține două laturi contradictorii, dar care „hrănesc", alternativ, creația : xenogeneza și xenoliza.

Xenogeneza = traversarea discursului (în cazul nostru, sonor) — articulat de principiul unei mari forme și controlat de un sistem paradigmatic (set de înălțimi etc.) riguros confecționat dinainte — de un șir de evenimente de tip morfogenetic. Cu alte cuvinte, de o „expansiune" morfologică explicabilă prin asimilarea codurilor tradiționale *VERSUS* contemporane.

Xenoliza = extragerea dintr-un discurs — articulat morfogenetic și ierarhizat într-o stratificare sonică densă (de genul macro-sunetului lui Varèse) — a unui șir de evenimente de tip centrifugal, amenințînd unitatea consacrată istoricește de faptul componistic. În urma celor spuse, tabelul sinoptic anterior se prezintă as.fel (vezi tabel pg. 18).

La pg. 19, coloana 1, în continuarea rîndului 3 de jos, se va citi :

...prioritar. Din acest ultim punct de vedere, compoziția lui Globokar încearcă...

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

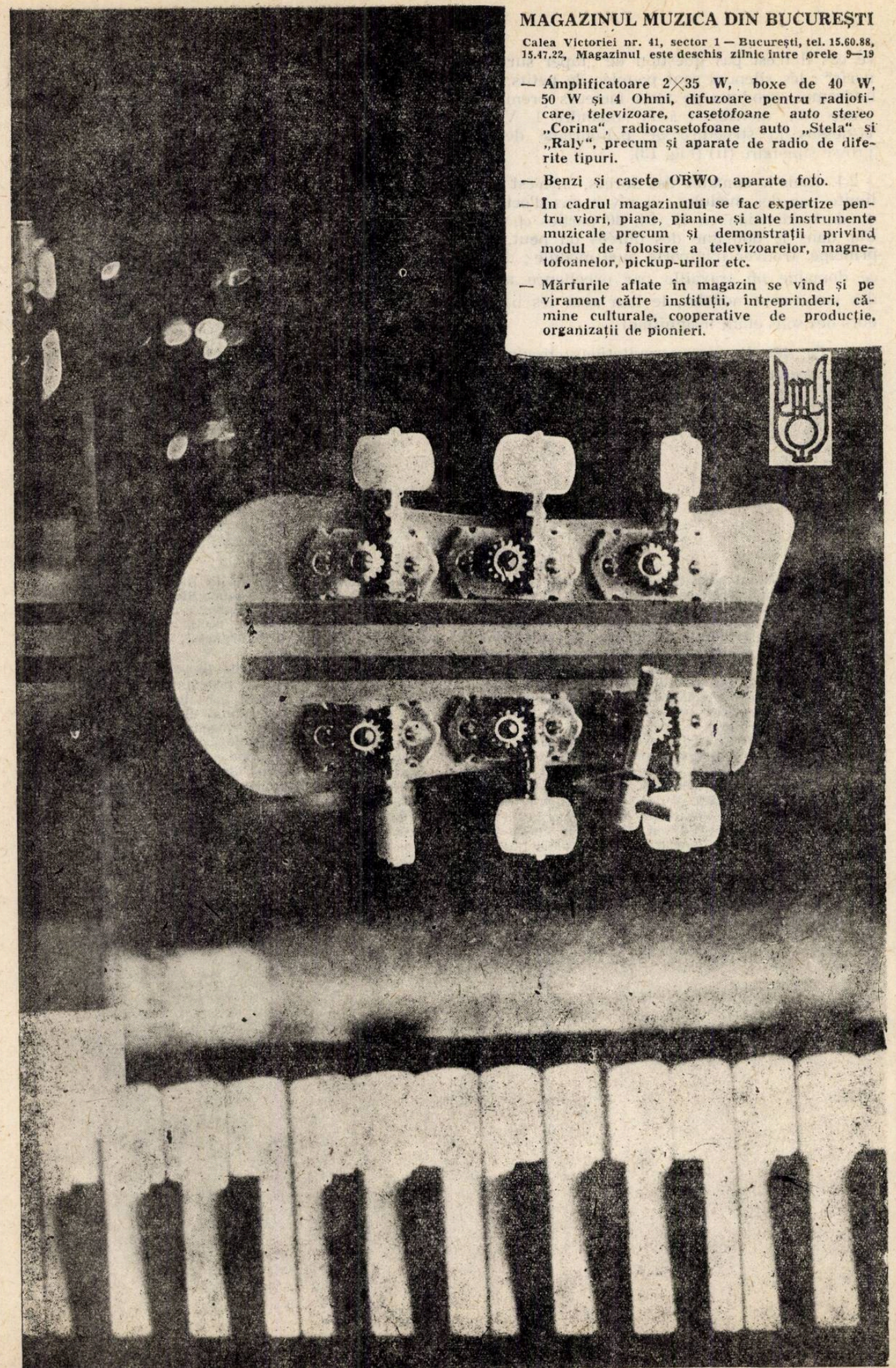
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radioficare, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de diferite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pentru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magnetofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, cămine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.



MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radioficare, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de diferite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pentru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magnetofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, cămine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.

BIBLIOTECA „ASTRA"

MUZICA Nr. 3 48 p. București — Martie 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Eugen Crăciun — „Contraste" diptic

I. P. Informația — c. 1087

Lei 15

4

MUZICA

APRILIE 1989

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXIX NR. 4 (439) APRILIE 1989

Tovarăşului Nicolae Ceauşescu
Secretar General al Partidului Comunist Român
Preşedintele Republicii Socialiste România

Mult stimate şi iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu,

Asemenea întregii naţiuni, şi noi muzicienii din România socialistă am luat cunoştinţă cu un sentiment de înaltă mîndrie patriotică de faptul că la sfîrşitul lunii martie a fost lichidată în totalitate datoria externă a ţării, aceasta constituind o nouă şi strălucită expresie a politicii ştiinţifice pe care o promovaţi, mult iubite tovarăşe secretar general, în fruntea partidului şi statului nostru, avînd ca finalitate ridicarea necontenită a patriei, făurirea pe pămîntul străbun a celei mai avansate şi drepte orînduiri, împlinirea visului de veacuri a poporului român, de a trăi liber, independent şi fericit.

Cuvîntarea rostită de dumneavoastră, mult stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, la încheierea recentei Plenare a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, reprezintă şi pentru noi, slujitori ai culturii socialiste, un document de excepţională însemnătate, conştiinţa demnităţii şi voinţa de progres, de pace şi colaborare care călăuzesc întregul popor român aflat astăzi în cea mai dinamică epocă din istoria naţională denumită pentru totdeauna EPOCA NICOLAE CEAUŞESCU.

În deosebita dumneavoastră luptă şi muncă de înflăcărat patriot şi revoluţionar, în devotamentul nemărginit pus în slujba libertăţii, independenţei şi bunăstării naţiunii române, a asigurării păcii în lume, a dezvoltării prieteniei şi colaborării între toate popoarele lumii pe baza principiilor echităţii şi a unei noi ordini economice internaţionale, noi compozitorii, muzicologii, interpreţii şi educatorii muzicali vedem exemplul cel mai înalt de dăruire şi abnegaţie pentru înfăptuirea marilor aspiraţii ce au însufleţit întotdeauna poporul nostru.

În magistrala dumneavoastră operă filosofică, în îndemnurile și orientările date oamenilor de cultură și artă, și noi muzicienii am regăsit și regăsim minunate și nobile idei călăuzitoare în efortul de a făuri valori care să îmbogățească patrimoniul spiritual național și astfel potrimoniul spiritual al omenirii.

Pentru tot ce ați făcut și faceți spre binele și prosperitatea poporului al cărui genial fiu sînteți, vă rugăm, mult iubite tovarășe secretar general, să primiți expresia profundei noastre gratitudini, omagiul nostru fierbinte, împreună cu urările cele mai cordiale de viață îndelungată pentru a conduce mai departe istoricul destin socialist și comunist al patriei române.

Dorim din adîncul inimii să exprimăm cea mai caldă recunoștință și să aducem un respectuos omagiu tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu pentru grija și sprijinul permanent acordate înfloririi științei, învățămîntului și culturii în patria noastră și să-i urăm viață îndelungată spre propășirea creației spirituale, parte componentă a civilizației socialiste românești.

Odată cu acordul nostru deplin pentru întreaga politică internă și externă promovată de partidul și statul nostru sub cutezătoarea și luminoasa dumneavoastră conducere, ne angajăm să militäm cu forțe sporite pentru a reda cu mijloace specifice artei muzicale înălțătoarele adevăruri ale României socialiste, întîmpinînd astfel marile evenimente ale acestui an, cea de a 45-a aniversare a victoriei revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și cel de al XIV-lea Congres al Partidului Comunist Român.

În numele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România și a Conservatorului „C. Porumbescu"
Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

În luna ianuarie 1989 compozitorii membri ai Uniunii au fost angajați în crearea unor lucrări pentru marcarea importantelor evenimente sărbătorite în această lună. Dintre acestea amintim : la 25 ianuarie, în sala Ateneului Român, a avut loc Concertul vocal-simfonic omagial „Glorie marelui conducător" prezentat de Muzica Reprezentativă a Armatei, corul și soliștii Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei, corul Școlii Militare de Muzică, soliști ai Operei române și corul „Madrigal" condus de Marin Constantin ; conducerea muzicală, col. Emilian Ursu. La 26 ianuarie la sala Radioteleviziunii a avut loc sub genericul „Slăvim în cîntec Eroul națiunii" — un concert vocal-simfonic omagial. La ambele concerte a participat întregul activ al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România. În luna februarie activul Uniunii a fost angajat în etapa județeană a Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a VII-a pentru sectoarele Capitalei, la formațiile școlare. Au luat parte în jurii compozitorii : Aurel Giroveanu, Claudia Daniela Nacu și Alexandru Wilmany. Din 16 pînă în 21 februarie a avut loc în Sectorul Agricol Ilfov trecerea în revistă a formațiilor artistice de amatori — muzică ușoară, muzică cultă și muzică populară ; în juriu, compozitorul Dan Bălan. La sediul Uniunii compozitorilor, în ziua de 5 februarie, s-au desfășurat lucrările juriului alcătuit din președintele Uniunii, prof. univ. Nicolae Călinoiu, rector al Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, Cecilia Stan și Marcela Stoica din partea CCES, Laurențiu Profeta, Radu Paladi, Cristian Alexandru Petrescu, Valentin Gruescu, Carmen Petra-Basacopol, Liviu Comes, Wilhelm Berger — compozitori și muzicologul Vasile Tomescu — în vederea selecționării unor lucrări corale dedicate satului socialist în cinstea aniversării a 40 de ani de la începutul cooperativizării agriculturii în țara noastră.

Angela VODĂ

Noi lucrări la Birourile Secțiilor

Secția de operă și balet

Hary Bela — *Spre o viață nouă*, balet în 4 tablouri pe un libret de Nicolae Ionescu ● Doru Popovici — *Statornicie*, operă într-un act pe libretul compozitorului ● Vlad Opran — *Micul Prinț*, operă pentru copii pe un libret al autorului, după A. de Saint-Exupery.

M.M

Secția de muzică simfonică și de cameră

Lucrări camerale : Șerban Nichifor — *Sonata pentru pian „Sopra aqua e pietra"* și *„Anastasis"* — pentru sextet instrumental ● Liviu Dănceanu : *Melodie hexafonică* pentru percuție. *Lucrări simfonice*. Matei Kozma — *Concertino pentru orgă, alămuri și percuție* ● Anatol Vieru — *Simfonie concertantă pentru violoncel și orchestră.*

Secția corală

Mircea D. Bădulescu — *E Ceaușescu ctitorul de glorii* — cor mixt, — *Cîntec de urare*, — *Cîntați copii ai soarelui* — coruri la voci egale copii ; toate pe v. de Ion Țîrlea ● Gheorghe Bazavan — *Măreț partid și scump conducător* — cor mixt, v. Ion Neagu ● Liana Alexandra — *Cîntec pentru istorie* — cor mixt, v. Ion Sîngereanu ● Dan Bălan — *Tineretul vă urează „La mulți ani"* — cor mixt, v. Mircea Block ● Teodor Bratu — *O viață de izbîndă comunistă* — cor mixt, v. T. Bratu ● Ion Cristinoiu — *Lui Ceaușescu ziditor de țară* — cor mixt, v. Viorel Cozma ; — *Cu mii de flori venim* — pentru solist și cor mixt, v. M. Block ● Camelia Dăscălescu — *Gîndul la drumul țării noastre* — cor mixt ; — *Primiți urarea noastră* pentru solist și cor mixt, ambele pe v. de M. Block ● Sergiu Eremia — *Eroul Ceaușescu, iubit conducător* — cor mixt + soliști, v. Viorel Cozma ● Valentin Gruescu — *În praguri de lumină și ianuar* — cor mixt, v. Mihai Negulescu ● Ion Lazăr — *Omul păcii, fiul țării* — cor mixt, v. Vasile Groza ● Marin Constantin — *Brav erou între eroi* — cor mixt ; — *Ani înfloritori* — cor voci egale, ambele pe v. de Nicolae Stoian ● Șerban Nichifor — *Cînd patria vă spune „La mulți ani"* pentru soliști + cor mixt, v. Victor Bîrlădeanu ● Radu Paladi — *România, Ceaușescu* — cor mixt, v. Nicolae Dragoș ● Temistocle Popa — *Azi cîntăm țara* — cor mixt ; — *Ceaușescu „La mulți ani"* — cor mixt, ambele pe versuri de T. Popa ; — *Romanța românească* — cor voci egale, v. M. Block ● C-tin Popovici — *Glorie marelui erou* — cor mixt, v. Jean Gheliuc ● Marius Țeicu — *Partid al inimilor noastre* — cor mixt, v. Dan V. Dumitriu ● Ionel Tudor — *Vibrant omagiu*, pentru solist și cor mixt, v. Andreea Andrei ● Vasile V. Vasilache — *Un imn de slavă* — pentru solist + cor mixt, v. Viorel Cozma ● Lucian Vlădescu — *Lui Ceaușescu marele bărbat* — cor mixt, v. Viorel Cozma ● Adalbert Winkler — *Brav erou conducător* — cor mixt, v. Petre Nicolae.

A.V

Secția de muzică ușoară

Laurențiu Profeta — *București ieri, azi, mîine* — v. Luminița Codrea ; *Veghe* — v. Eugen Frunză ● Marius Țeicu — *Dormeau pe frunze două stele* — v. Angel Grigoriu ; — *De tine cînd mi-e dor, pămîntul meu* — *Strop de viață* — ambele pe v. Eugen Rotaru ● Dan Stoian — *Dragostea de viață* — v. D-tru Popescu Chiselet ; — *În lumea circului* — piesă instrumentală ● Virgil Popescu — *Tineri vom fi cît vom iubi* — v. Dan V. Dumitriu ● Dragoș Nedelcu — *Noi doi ;* — *Fiindcă eu sînt un om* — amebele pe versuri de Eugen Sidcai ● Sergiu Sarchizov — *12 miniaturi orchestrale* (după piesele de pian semnate de Iosif Ivanovici) ● Adalbert Winkler — *Nedespărțiți mereu* — v. C-tin Cîrjan ● Stefan Kardos — *Tu semeni cu un vis frumos* — v. Aurel Felea ; — *Doar cu tine lîngă mine* — v. C-tin Cîrjan ● Aurel Giroveanu — *București înseamnă frumusețe ;* — *Cu un zîmbet pe buze, Cîntecele noastre-s fermecate* — romanță, toate 3 pe v. Aurel Felea ; — *Numai iubirea rămîne* — v. Aurel Storin ● Ion Cristinoiu — *Dă-mi din puterea ta ;* — *Cînd plouă cu fluturi* — ambele pe v. de Dan V. Dumitriu ● Adrian Enescu — *Cred în tine ;* — *Stau pe o margine de lună* — ambele pe v. de Angel Grigoriu ● Gelu Mihăilă — *Mica Balerină* — piesă instr. ; — *Pentru mine roua cade* — v. Paul Sîn-Petru ● Laurențiu Profeta — *Take-Ianke Cadîr* — muzical în II acte pe un libret de Eugen Rotaru ● Edmond Deda — *Noapte de carnaval* — vodevil în II acte după Vasile Alecsandri pe un libret de Alexandru Darian.

A.V.

MUZICOLOGIA ROMÂNEASCĂ ÎN ACTUALITATE

Doru POPOVICI

După 23 August 1944, datorită noilor condiţii create muzicienilor din ţara noastră, datorită generării unui nou statut al artistului român, datorită înfiinţării unui mare număr de teatre muzicale, filarmonici, ansambluri, conservatoare, licee, şcoli populare — şi realizările de acest fel pot fi enumerate în continuare... — arta noastră sonoră a cunoscut succese remarcabile, avînd atît rezonanţe naţionale multiple, cît şi universale ! Se poate vorbi, în adevărata accepţiune a noţiunii, de un mers înainte al componisticii, al interpretării, al pedagogiei şi, nu în ultimul rînd, al muzicologiei şi al criticii muzicale. Punctul culminant al realizărilor din anii României socialiste coincide cu perioada de după Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român. *„Toate remarcabilele înfăptuiri* — spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, preşedintele ţării noastre — *pe care le-am obţinut în această perioadă au fost posibile datorită faptului că hotărîrile Congresului al IX-lea au descătuşat energiile creatoare ale întregului popor şi au luminat drumul spre noi culmi de progres şi civilizaţie socialistă în patria noastră.*"

Era firesc ca şi gîndirea muzicală autohtonă — granitic legată de muzicologie şi de critica muzicală — să fie în concordanţă cu această tulburătoare *„descătuşare de energii creatoare"* ale întregii bresle a muzicienilor şi ca o urmare firească putem susţine cu o legitimă satisfacţie că Editura Muzicală şi importante reviste şi ziare, înfiinţate în anii României zilelor noastre au tipărit, în excelente condiţii grafice, profunde eseuri, studii şi ample cărţi, dedicate trecutului şi prezentului lumii Euterpei pe fond românesc.

Nu se poate concepe o creaţie majoră fără respectiva muzicologie şi critică muzicală. După cum bine se ştie, muzicologia presupune, în adevăratul sens al cuvîntului, analiza limbajului sonor — deci a melosului, ritmului, armoniei, polifoniei, orchestraţiei şi arhitecturii edificiului creat. Continuînd realizările majore ale cvartetului de aur al muzicologiei româneşti din perioada interbelică, alcătuit din Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, George Breazul şi I. D. Petrescu, muzicologii din acest „ev aprins" de care vorbea Nicolae Labiş şi-au propus să se preocupe de diversitatea modalităţilor specifice de educaţie patriotică, raportate la lumea cîntecului, cu scopul de a lumina poporul. Este suficient să amintim valorificarea nobilei idei a unităţii şi a continuităţii muzicii româneşti pe pămîntul ţării şi-n această privinţă ne-au oferit lucrări de sinteză, Vasile Tomescu, de pildă, — ne referim la *Musica daco-romana* — ca Octavian Lazăr Cosma să ne dăruiască volumele simbolic intitulate *Hronicul muzicii româneşti,* pornind de la origini şi ajungînd pînă la realizările din secolul nostru. Am mai adăuga cărţi de sinteză cum ar fi acelea ale lui Viorel Cosma şi Petre Brâncuşi. În ceea ce priveşte reliefarea marilor valori muzicale din evul mediu, asociate muzicii bizantine şi folclorului străvechi, menţionăm editarea unor ample volume de I. D. Petrescu, Gheorghe Ciobanu, Grigore Panţîru, Nicolae Lungu, Ioan D. Chirescu, Titus Moisescu etc. Lucrări de o deosebită importanţă dedicate folclorului românesc au realizat Emilia Comişel, Tiberiu Alexandru, Nicolae Ursu, Speranţa Rădulescu, Gruia Stoia, Marioara Murărescu, la care mai adăugăm multe eseuri şi studii mai reduse, dar nu lipsite de problematici atrăgătoare. Şi-n acest fel se repune în discuţie marea diversitate a gamelor, ritmurilor şi intonaţiilor din cîntecul şi dansul ţărănesc, din imnurile străvechi, din marea muzică bizantină, într-o viziune contemporană. Sau altfel spus, trecutul este analizat de pe poziţiile prezentului şi în perspectiva viitorului. Iar în acest context se poate remarca o comuniune spirituală cu sensul sublim ale cuvintelor lui Ovid Densuşianu, în virtutea căruia, tradiţia bine înţeleasă este ca o coloană de marmură preluată de la un templu vechi, pentru a înălţa un templu nou. Tot în acest proces de propagare a muzicii şi de explicare a acesteia se înscriu studii profunde despre limbajul muzical şi sub acest raport evidenţiem meritele unor autori cum sînt Sigismund Toduţă, Zeno Vrancea, Liviu Comes, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Firca, Liviu Rusu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Myriam Marbe, Wilhelm Berger, George Draga, Dan Buciu, Adrian Raţiu, Tiberiu Olah, Ştefan Niculescu etc. Nu putem să nu menţionăm monografii, concepute într-un stil larg accesibil, în care sînt puse în lumină activităţile unor mari muzicieni patrioţi, din istoria muzicii şi-n acest context ne referim la Vasile Tomescu, George Sbârcea, Radu Gheciu, Corneliu Buescu, Elisabeta Dolinescu, Iosif Sava, Carmen Stoianov, Carmen Păsculescu, Theodor Bălan şi cîţi alţii, care au ştiut să îmbine activitatea unor mari personalităţi susţinută cu o intensitate mişcătoare cu înalta pregătire profesională. Abia în ultimele două decenii putem vorbi de cristalizarea unei formidabile muzicologii legate de arta sonoră străveche, de pe întinsul patriei,, dar nu în sens vetust ci în semnificaţia dialectică a accentuării legăturii cu estetica contemporană şi sub acest aspect se remarcă o continuitate remarcabilă a marilor epoci creatoare.

Marile realizări din anii României socialiste au fost comentate pe larg în studii substanţiale şi-n unele eseuri deosebit de valoroase şi

în acest climat muzicologic fremătător am numit autori ca Zeno Vancea, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță, Liviu Comes, Alfred Mendelsohn, Romeo Ghircoiașu, Gheorghe Pascu, Nicolae Călinoiu, Petre Brâncuși, Eugen Pricope, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Wilhelm Berger, Elena Zottoviceanu, Corneliu Cezar, Nicolae Brînduș, Octav Nemescu, Vasile Herman, Irina Odăgescu, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Ada Brumaru, Daniela Caraman Fotea, Claudiu Negulescu, Alfred Hoffman, Doru Murgu etc.

Nici tinerii muzicologj nu s-au lăsat mai prejos, mai ales cînd a fost vorba de popularizarea noii muzici românești și-n această ambianță luminoasă se cuvine a aprecia meritele deosebite ale unor autori ca Liana Alexandra, Liviu Dănceanu, Adrian Iorgulescu, Doina Rotaru, Cristina Sârbu, Maia Ciobanu, Despina Petecel, Mihaela Arion- Doboș, Ileana Ursu, Olga Dăescu, Olga Grigorescu, Adrian Pop, Șerban Nichifor, Sorin Lerescu etc.

În critica muzicală au atras atenția în mod deosebit Smaranda Oțeanu, Luminița Vartolomei, Dumitru Avakian, Rodica Sava, Anton Dogaru, Dan Buciu, Anca Andriescu, Laura Manolache, Ruxandra Arzoiu, Ianca Staicovici, continuînd creator ceea ce au realizat generațiile anterioare și-n acest sens am numit pe Jean Victor Pandelescu, Edgar Elian, Viorel Cosma, Ada Brumaru, Alfred Hoffman, Cornel Țăranu, Iosif Sava, Vasile Tomescu, Petre Codreanu, Radu Gheciu, Vasile Donose, Mihai Moldovan etc.

Ceea ce este foarte important de semnalat trebuie accentuat! Cu alte cuvinte — s-a conturat o nouă estetică muzicală, la care și-au adus prețioase contribuții Pascal Bentoiu, Clemansa Firca, Wilhelm Berger, Carmen Petra Basacopol, Vasile Donose, Alexandru Leahu, Vasile Tomescu, Viorel Cosma — acesta și autorul amplelor *Lexicoane*, indestructibil legate de activitatea muzicienilor nostri de ieri și de azi — George Sbârcea, Cornel Țăranu etc.

Desigur, nu ne-am propus să enumerăm toate realizările. Nici să facem ierarhizări. Vom încerca doar să punem în evidență caracteristicile generale. În primul rînd, muzicologia românească infirmă teza potrivit căreia muzica ar fi o artă asemantică. Sugerînd melomanilor un nobil conținut de idei și de sentimente, avînd o putere de expresie puternică, fiind ancorată într-o cultură națională, lumea Euterpei în nici un caz nu poate fi socotită o artă abstractă. În al doilea rînd se poate desprinde teza, în virtutea căreia, criteriul valorii nu se identifică noțiunilor de formă muzicală ci cu noțiuni cum ar fi forța expresivă, originalitatea, apartenența la o cultură națională, la care se asociază corelația strînsă dintre tradiție și inovație, național și universal și etic și estetic. În al treilea rînd, aruncînd o privire de ansamblu asupra muzicologiei noastre vom ajunge la concluzia că ea relevă unitatea în varietate a lucrărilor componistice, continuitatea **și unitatea** muzicii românești de-a lungul veacurilor, profundul ei caracter național și educativ și toate acestea trebuie puse în concordanță cu faptul, după care, marii noștri muzicieni au fost pătrunși, pînă în adîncul cugetului lor, de semnificațiile sublime ale menirii cărturarului patriot. În al patrulea rînd este important de remarcat că folclorul a constituit întotdeauna clasicismul nostru și a semnificat o permanentă sursă de inspirație pentru compozitorii români. Și nu o dată, muzicologii noștri au dovedit că noile mijloace de expresie cristalizate în secolul al XX-lea au avut adesea ca punct de pornire aspectele modale, ritmice și timbrale din cîntecul și dansul țărănesc. Se poate vorbi, în această constelație minunată, și de un protocronism muzical-românesc; ne referim la existența unui polimodalism străvechi, unor poliritmii și polimetrii arhaice și mai ales la o policromie instrumentală vizionară!

Muzicologia noastră nu a făcut casă bună cu sensurile cețoase ale concepției de artă pentru artă și a pledat pentru arta cu tendință, pentru arta ca un izvor al cunoașterii realității, pentru frumosul în concordanță cu legile eticii și ale adevărului, încît nu greșim relefînd aserțiunea, în virtutea căreia, în estetica muzicală românească, frumosul este adevăr și adevărul frumusețe... Muzicologia noastră a criticat și unele neîmpliniri ale compozitorilor români contemporani, explicate prin alunecarea acestora spre inovația cu scop în sine, intrînd cu sau fără voia lor în sfera autonomiei esteticului. Experiențele sînt necesare — susțin majoritatea muzicologilor noștri contemporani — în măsura în care ne îndreaptă spre adevărata inovație, în armonie cu o uimitoare măiestrie, care, așa cum arăta George Călinescu, presupune un profund conținut de idei și de sentimente. Nu întîmplător, muzicologi importanți de peste hotare au arătat că muzica românească nouă are toate avantajele avangardei minus dezavantajele ei.

Toate acestea ne întăresc convingerea că muzicologia noastră a conceput fenomenul artei sonore românești prin prisma adîncirii rezonanțelor temelor majore, cum ar fi dragostea de țară, trecutul de luptă al poporului român pentru dreptate și libertate socială, pentru independența națională, tema păcii și a prieteniei între popoare, a muncii, a iubirii înălțătoare și cîte altele, care au menirea de a înălța sufletește. Nu greșim socotind că în ceea ce au scrierile muzicale românești contemporane mai bun, ele sînt în consonanță cu o estetică tipică climatului umanismului revoluționar, în armonie cu politica partidului și a statului nostru, pentru om, pentru pacea lumii.

EMINESCU ȘI MUZICA ROMÂNEASCĂ (IV)

La dezbaterea noastră despre locul lui Eminescu în creația muzicală românească contemporană am mai primit următoarele răspunsuri la întrebările :

1. Ce loc ocupă opera, personalitatea lui Mihai Eminescu în viața și creația dumneavoastră ?

2. Ce lucrări ați compus folosind texte eminesciene ?

3. Care vi se pare cea mai interesantă lucrare de inspirație eminesciană din literatura muzicală românească ?

4. Ce datorii credeți că mai are muzica românească față de moștenirea eminesciană ?

Mircea Chiriac

Am crescut în cultul marelui nostru Eminescu încă din copilărie cînd tatăl meu mă ducea adeseori în pelerinaj la mormîntul marelui poet de la cimitirul Bellu.

Urmînd cursurile liceului „Gheorghe Lazăr" (1930—1938), am avut la limba și literatura română profesori valoroși ca Grigore Forțu, George Lefteriu și Ioan Crețu, ultimul, distins eminescolog, autor al mai multor lucrări despre viața și opera poetului. Îmi amintesc cu plăcere multe prelegeri vibrante ale acestora despre Eminescu. Ei ne-au obligat de asemenea să învățăm din opera eminesciană numeroase poezii pe dinafară. Deși de la terminarea liceului au trecut cincizeci de ani și astăzi îmi stăruie în minte perfecțiunea versificației, imensa bogăție de idei, frumusețea imaginilor.

Este adevărat că le recitesc adesea, opera eminesciană constituind pentru mine cartea de căpătîi a literaturii române.

Lucrînd un timp (1960—1965) într-una din comisiile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă — cea a Muzeelor și Caselor Memoriale, prezidată de marele critic și istoric literar Panaitescu-Perpessicius, autor al unei monumentale ediții a operei eminesciene, am avut sentimentul că m-am apropiat și mai mult de opera poetului nostru național.

Poate tocmai acest cult pentru opera eminesciană m-a timorat, din opera marelui poet folosind doar o singură poezie, *De cîte ori iubito*, inițial tratată ca lied pentru voce și pian, apoi orchestrată și amplificată am introdus-o în ciclul de lieduri pentru tenor și orchestră intitulat *Ars Poetica*, cu dorința să deschidă acest ciclu, urmată de alți poeți care m-au atras în mod deosebit : Blaga *(Soare iberic)*, Bacovia *(Panoramă)*, Minulescu *(Vara în Capitală)* și încheind cu Topîrceanu *(Balada unei greier mic)*.

Acest ciclu în intenția mea urmărea să reprezinte un portret al fiecăruia dintre poeții amintiți, dar dacă pentru ceilalți patru poeți portretizarea mi-a reușit mai bine trebuie să recunosc că în privința lui Eminescu, acest lucru mi s-a părut a fi mult mai dificil.

Ars Poetica, apărut pe disc *Electrecord* (1984) și la *Editura muzicală* (1988) face parte din repertoriul tenorilor Florin Diaconescu și Ionel Voineag care l-au interpretat în concerte simfonice la București și în alte centre muzicale ale țării.

Consider că opera lui Eminescu reprezintă pentru compozitorii români o moștenire inestimabilă care a generat un număr impresionant de lucrări în toate genurile de la operă la simfonie și de la muzica corală la cea camerală.

Pe piscul culturii românești opera lui Eminescu strălucește și va lumina de-a pururi gîndirea și simțirea românească. Numai că, așa cum ne amintește un vechi aforsim, pentru a-i depăși pe clasici, trebuie înainte de toate să-i ajungi !

D. D. Botez

Nu am îndrăznit niciodată să încerc a-mi închipui că modesta mea creație corală ar putea să se ridice la înălțimea versurilor eminesciene. M-aș folosi aici de o amintire din tinerețe. Ion Petrovici, profesorul de istorie a filosofiei la Universitatea din Iași, a fost cîndva întrebat : „de ce se spune oare că limba cea mai potrivită pentru a fi pusă pe muzică este cea italiană ?, de ce nu și cea franceză ?", la care profesorul a răspuns : „limba franceză este ea însăși o muzică și de fapt nu ar mai avea nevoie de o alta".

Poezia lui Eminescu are muzica ei și convingerea mea este că ar trebui să fii mult prea mare creator, pentru a te putea apropia de muzica „Luceafărului" poeziei românești. Pentru poezia lui Eminescu ne-ar trebui un Enescu, care a scris minunea de cîntece pe versurile lui Clément Marot, sau un Debussy care a scris cele trei cîntece pe versurile lui Charles d'Orleans. S-a scris și la noi multă muzică bună pe versuri eminesciene, dar mi se pare că nu am atins încă culmile atinse de Eminescu.

Dar, tinerețea nu prea ține totdeauna seama de aceste considerente. Iată de ce am scris și eu ceva pe versurile lui Eminescu. Eram încă elev în ultima clasă de liceu (1922—1923) cînd, îndrăgostit de o frumoasă fată am pus pe note o melodioară la poezia *„Și dacă ramuri..."* Neavînd încă îndemînarea necesară și neștiind încă destulă armonie pentru a da cîntecului atmosfera unui lied, am pus cîntecul într-un dosar, unde a zăcut mai bine de 30 de ani.

Prin 1950 aducîndu-mi aminte de el și găsind o formulă care mă mulțumea în oarecare măsură, am reușit să dau viață primului meu lied. A fost aprobat de Uniunea Compozitorilor,

cu o singură obiecțiune a unui distins coleg, care a spus că „de la Botez aștepta ceva mai mult", fapt pe care eu l-am considerat just, deoarece am crezut întotdeauna că pregătirea mea este aceea de a fi profesor și dirijor, și mai puțin aceea de compozitor.

Am mai scris două lucrări, de data aceasta corale, dar nu pe versuri propriu-zis eminesciene, ci pe versuri populare din colecția lui Eminescu, revăzute de marele poet : *În temeiul codrului* și *Măi bădiță, Păunaș*.

Prima lucrare are ca subtitlu — *Povestea Dochiei și Ursitoarele* rămasă neterminată. Este vorba de Dochia, fiica lui Decebal. Nevrînd să cadă în mîinile romanilor, fuge din cetate prin munți și păduri, pe cărări numai de el cunoscute și ajunge în Moldova, pe muntele Ceahlău, unde — spune legenda — s-a prefăcut în stîncă.

Ar fi fost pentru mine o mare bucurie să fi avut la îndemînă întreaga baladă. Dar ea se termină cu plecarea Dochiei și cu bucuria domniței că drumurile pe care calcă nu sînt nimănui cunoscute.

Fiind convins că vă va face plăcere, vă dau și poezia : „În temeiul codrului / Cale nu-i, cărare nu-i. / Că de-a fost vreodată cale / Ea s-a prefăcut în vale ; / De-i cărare undeva / Nu mi-o știe nimenea. / N-o știi cucul, / Nici haiducul, / Nici feciorii, / Vînătorii. / Că-i pierdură urmele / Ciobănași cu turmele / Și-i pierdură semnele / Pădurari cu lemnele".

Cealată lucrare este un dialog între o fată și un băiat (o mezzosoprană și un bariton), pe versuri din aceeași colecție a lui Eminescu. Muzica e scrisă în stil popular, folosind din cînd în cînd chiar motive autentice populare. Vă redau numai versurile dialogului.

FATA.

Măi bădiță, Păunaș
Hai la noi să-ți dau sălaș,
Că la cină eu ți-oi da
Strugurei ca iedera.

BĂIATUL.

Mîndro, mîndră, draga mea
Cînd trec p'îngă casa ta
Plînge-mi ochiul de-a stînga.

După dialog urmează corul (mixt), cu un dans vioi, ale cărui versuri sînt binecunoscute și folosite de mulți compozitori, cu foarte mici deosebiri pe ici, pe colo (în text).

La întrebarea ce lucrări pot fi considerate cele mai reușite este foarte greu de răspuns, întrucît o mare parte dintre ele nici nu au fost cîntate încă, — și nici nu aș sfătui pe cineva să se pronunțe în această privință. E destul să pomenesc doar de cele 25 madrigale ale lui Gheorghe Dumitrescu și cele 18 ale lui Liviu Rusu. Din tot ceea ce cunosc eu, aș opina pentru cele 4 *madrigale* ale lui Paul Constantinescu lucrări care, de cîte ori le-am dirijat, mi-au dat o liniște nemărginită, la fel cu citirea poeziei, *De treci codrii de aramă...*, sau *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă*, sau *Luceafărul* și încă altele. Dar nu pot da un verdict, de vreme ce mai sînt atîtea lucrări ce-mi sînt necunoscute. Nu știu exact ce urmăriți dv. dar părerea mea ar fi să procedăm la o riguroasă selecție, după care să urmeze un fel de concurs în fața unui juriu combinat din muzicieni și alți oameni de mare cultură. În fine, asta este doar o simplă părere a mea. Știți, lucrurile trebuie însă luate foarte în serios, fiindcă oameni de natura lui Macedonski se mai pot afla și azi.

Ce îndatoriri are muzica noastră față de versurile lui Eminescu ?

În lume sînt mii și mii de versuri ce vor trăi în veci, fără a fi fost puse pe muzică. Să ne amintim de tragediile antichității, dintre care unele se cîntau, altele nu. Muzica era, desigur primitivă, în raport cu muzica mileniului nostru și mai ales cu muzica ultimelor 3—4 secole. O mare parte din muzica antichității s-a pierdut. Tragediile — care au putut scăpa de vitregiile vremilor — au rămas pînă azi și vor rămîne mai departe. Poeziile lui Dante, ale lui Petrarca și Boccaccio, precum și ale altor mulți poeți sînt și azi la fel de tinere, deși nu toate au fost învesmîntate în muzică. Exemple se pot da cît lumea. Fapt este că o muzică bună poate pune în valoare un text mai slăbuț, dar un text foarte bun nu poate pune în valoare o muzică nereușită. El rămîne așa cum a fost scris : dar este o blasfemie să se uzeze de asemenea procedee. Cînd Liszt a scris muzica pentru *Laura* lui Petrarca, se pare că o nouă constelație a apărut în universul nostru muzical.

Poezia eminesciană se află și ea în această situație. Ea, fără îndoială, așteaptă, să fie „onorată" de compozitori, dar nu pentru că ar avea nevoie de acest lucru, ci pentru o frumoasă colaborare. Este o datorie a noastră să ne aplecăm asupra creației poetice a lui Eminescu, dar cine dorește să-și facă această datorie, trebuie să-și măsoare bine forțele. E mai bine să lăsăm poezia așa cum ne-a transcris-o poetul, decît să o îmbrăcăm într-o muzică banală, chinuită, inexpresivă. Poezii ca *Luceafărul*, *Scrisoarea a III-a*, *Călin*, *Rugăciunea unui dac*, *Împărat și proletar*, ca să nu citez decît doar cîteva din cele mari ; apoi Sonetele, apoi poeziile mai mici, pe care s-au scris diferite romanțe, mai mult sau mai puțin reușite ; așteaptă, cu siguranță mîna unui maestru care să le dea o muzică pe măsura lor.

Cele spuse nu se referă numai la poezia eminesciană și nici măcar la poezia noastră cultă în general ; ci, la orice poezie de înaltă ținută, fie ea și populară. Ce compozitor ar putea oare să ne dea o muzică la înălțimea acestor versuri : „Astă noapte am visat / Mîndro, că te-am sărutat. / M-am sculat și-am pipăit. / Dar nimica n-am găsit. / Numai cerul inimii / Scris pe fața perinii, / Cu cerneala ochilor / Și cu pana genelor".

Dacă aș fi un om bogat, aș de un premiu celui ce mi-ar înfățișa o muzică demnă de aceste versuri.

Liana Alexandra

...Sper să-mi fie dat să pot compune ceva pe versurile eminesciene. Nu le-am abordat în creația mea de pînă acum, din prea mare respect pentru acest spirit de excepție al neamului românesc, poate din teamă că este prea mare și că e păcat să fie alterat de orice fel de muzică, sau poate pentru că versurile lui au fost în felurite chipuri transferate în arta sunetelor.

...Sper să-mi fie dat să ating acea maturitate spirituală, care să-mi dea imboldul de a atinge aburul metaforei eminesciene și acel ritm interior al tensionării imaginilor, precum și limpezimea de cleștar a anumitor versuri.

...Sper să-mi fie dat să ajung la acel echilibru interior, care să-mi permită să compun o lucrare vocal-simfonică pe celebra *Glossă* eminesciană și să pot exprima în sunete versurile „Și de mii de ani încoace / Lumea-i veselă și tristă", sau pe un obsedant poem de dragoste, care spune :

„Căci scris a fost ca viața ta
De doru-i să nu-ncapă
Căci te-a cuprins asemenea
Lianelor din apă..."
...Sper...

Carmen Petra Basacopol

Pentru mine, ca pentru orice trăitor al acestor meleaguri, poezia lui Eminescu este poezia inimii.

Cu adevărat, Eminescu, corifeul poeziei românești, este expresia cea mai autentică a originalității spiritualității noastre.

Caracteristicile fundamentale ale sufletului nostru străbat în structura atît de diversificată și totuși unitară a poeziilor sale, scăldate în albia spațiului mioritic și impregnate de aspirațiile dorului spre infinit, punct de întîlnire cu Coloana brâncușiană, atît de dragă nouă.

Fără creația eminesciană, poezia românească nu ar avea dimensiunile abisale, care reușesc să reflecte spectrul complet al trăirilor noastre.

Fără gîndirea eminesciană poezia românească nu ar avea rădăcini solide din care să răsară mlădițele vii ale poeziei contemporane.

Am scris trei lieduri pe versuri de Mihai Eminescu, op. 9, nr. 2, pentru soprană și pian (1958) :

— *Stelele-n cer*
— *Peste vîrfuri*
— *Mai am un singur dor*

Peste vîrfuri este difuzat în volumele *Lieduri de compozitori români* (1963) ; în *Cîntece pe versuri de M. Eminescu* (1964), și în *Culegere de lieduri de compozitori români* (1967).

Liedul este de asemenea tradus în limba rusă, germană, franceză și engleză și figurează în repertoriul multor concursuri muzicale internaționale.

Maia Ciobanu

Verbul eminescian, perfect rotunjit în armonia propriei sale muzici mi-a părut întotdeauna suficient lui însuși, alungînd seniorial orice „punere pe note" ca pe un inutil și nedemn adaos.

Fără a cuteza eu însămi să ating cu alte sunete, sunetele muzicii poetului, nu am admirat mai puțin opusurile născute din acel „dor de Eminescu" pe care îl înțelegeam atît de bine. Mai apropiată de mine am simțit totuși piesa lui Mihai Moldovan, *Recitindu-l pe Eminescu*.

Fascinația pe care a exercitat-o asupra mea personalitatea marelui poet a fost și rămîne de natură esențial formativă.

Ideal de echilibru al sensibilului cu abstractul, al cultivării speculației filozofice fără a uita nici o clipă veșmîntul direct senzorial al gîndului poetic, opera celui care a scris *Glossa* și *Luceafărul* se exercită direct și indirect, prin făptura însăși a versurilor sale ca și prin permanența sonoră a limbii române la a cărei cristalizare modernă a contribuit fundamental.

Și dacă muzica noastră are o natură atît de profund echilibrată, armonios deschisă captării oricăror noi idei și sintezei lor în contextul original al artei noastre, este și datorită lui Eminescu.

Astfel încît, neputînd să-i adauge ceea ce îi aparține deja (versul eminescian posedînd propria și intangibila sa alcătuire sonoră), muzica românească cred că nu are altă datorie față de geniul poetului decît cea de a fi ea însăși, de a se împlini în zodia echilibrului confluențelor și a sintezei — o datorie etică și estetică.

Vasile Herman

1) Sînt încă din adolescsență un admirator al lui Eminescu iar opera sa am parcurs-o de mai multe ori cu încîntare. Pot spune că în elaborarea unor compoziții și chiar a unor scrieri teoretice m-am aflat sub farmecul poeticii sale de mare vibrație emoțională. Ar fi suficient să amintesc că în teza mea de doctorat, tipărită sub titlul *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, unul din capitole se încheie cu un citat din opera poetului. De altfel lirica sa de adîncă și autentică poezie nu poate să nu impresioneze pe oricare creator și cu atît mai mult pe muzicianul care s-a dedicat creerii unor lucrări sincere cu rădăcini în „solul" artistic autohton.

2) Pînă în prezent nu am utilizat în lucrările mele texte de Eminescu. Motivul rezidă în faptul că nu am reușit să-mi pun aceeași „lungime de undă" viziunea mea artistică contemporană cu romantismul funciar al poetului. Se vorbește totuși mult despre modernitatea lui Eminescu. El rămîne însă cert un poet romantic — cum este considerat de critica literară românească și străină.

Socot, deci că poezia lui, chiar dacă nu vine în contradicție cu principiile artei de azi, aceasta din urmă nu a reușit, pînă acum să întindă către ea o punte solidă, să facă legătura organică cu principalele sale mijloace de expresie, fie că este vorba de teme poetice, de viziuni fantastice sau de idei filosofice. Mai degrabă văd posibilă o apropiere de proza sa care anticipă curente ca de pildă simbolismul sau în parte expresionismul cu atmosfera sa halucinantă. În parte, problema timpului ca o categorie a artei, aș putea-o la fel considera un domeniu demn de explorat. Discuțiile aprinse din *Junimea* la citirea nuvelei *Sărmanul Dionis* îmi apar ca o confirmare a demersului său anticipativ, premergîndu-l potențial pe un Mircea Eliade. Iată un fapt, care poate conduce în viitor la opere muzicale contemporane inspirate de Eminescu.

3) Deși s-au făcut pînă acum eforturi notabile (și lăudabile) în vederea scrierii unor lucrări muzicale de inspirație eminesciană consider că muzica noastră îi rămîne datoare genialului poet cu lucrări care să se apropie de emotivitatea sa caldă, de autentica sa sinceritate artistică, de autohtonismul său.

4) Datoriile muzicii românești în fața moștenirii eminesciene sînt mari. Simt nevoia unor piese, fie pe texte, fie pe teme preferate de poet, în care să se efectueze joncțiunea între spiritul artei sale și propriul nostru mod de a concepe arta. Este vorba, evident, de o legătură reală, organică. Lucrul nu va fi ușor ; se cere, pe lîngă cunoașterea perfectă a întregii opere a poetului, cu implicațiile filosofico-artistice aferente și o elasticitate, o adaptabilitate de mare suplețe a scriiturii muzicale.

Cît despre genialitatea compozitorului, nu pot spune altceva, decît că doresc din suflet să se fi născut sau să se nască acel „Eminescu" așteptat al muzicii românești.

Sorin Lerescu

1) Mihai Eminescu nu mai este de mult o personalitate în înțelesul comun al cuvîntului ; nu poate fi nici un mit, cu toate că aura inefabilului și a perenității operei sale ar îndritui o astfel de apreciere. Mihai Eminescu mi se pare a fi însuși „dorul" spiritualității românești, „starea de spirit" a fiecăruia dintre cei ce au vibrat la „șoapta tainică" a versurilor sale.

„De necuprinsul Eminescu" (amintindu-mi metafora lui Blaga) mi-a marcat întreaga creație ; fierul inconfundabil al operei sale sper că s-a regăsit implicit (nu explicit) în muzica mea.

2) Abordarea versului eminescian presupune cred, o cercetare atentă (da, o cercetare, pentru că versurile poetului conțin nevăzute și neștiute sensuri) care să deceleze, prin prisma ideilor și a paradigmelor lingvistice actuale, cuvîntul eminescian, redîndu-i prin muzică straturile ascunse, imateriale, de „imagine și sens".

3) *Simfonia a V-a* de Anatol Vieru pentru cor și orchestră, avînd ca suport ideatic și estetic versurile lui Eminescu.

Un fluid sonor original și sensibil, realizat în toate ipostazele sale tocmai datorită perceperii versurilor poetului din perspectiva menționată mai sus.

4) Moștenirea eminesciană și-a găsit expresia muzicală în multe, foarte multe opus-uri ale compozitorilor români din toate generațiile. Cred însă, că muzica românească contemporană, pornind de la trăsăturile de sensibilitate și profunzime filozofică ș iestetică ale operei lui Eminescu, are datoria de a reinterpreta versurile „Luceafărului" sondînd mult mai profund la nivelul semnificației versului eminescian, al conotațiilor ideatice, filozofice pe care acesta le implică. Simpla frază muzicală avînd ca pretext sau substrat versurile lui Eminescu a fost o etapă necesară în evoluția muzicii vocal-instrumentale sau corale românești, dar, cred, că trebuie considerată a fi astăzi realmente depășită.

Geniul eminescian așteaptă să fie încă redescoperit. Muzica românească îl așteaptă mereu pe Eminescu...

Material realizat
de Iosif SAVA

PROBLEME DE SEMIOGRAFIE ŞI SEMANTICĂ MUZICALĂ ÎN CREAŢIA LUI NICOLAE BRÎNDUŞ

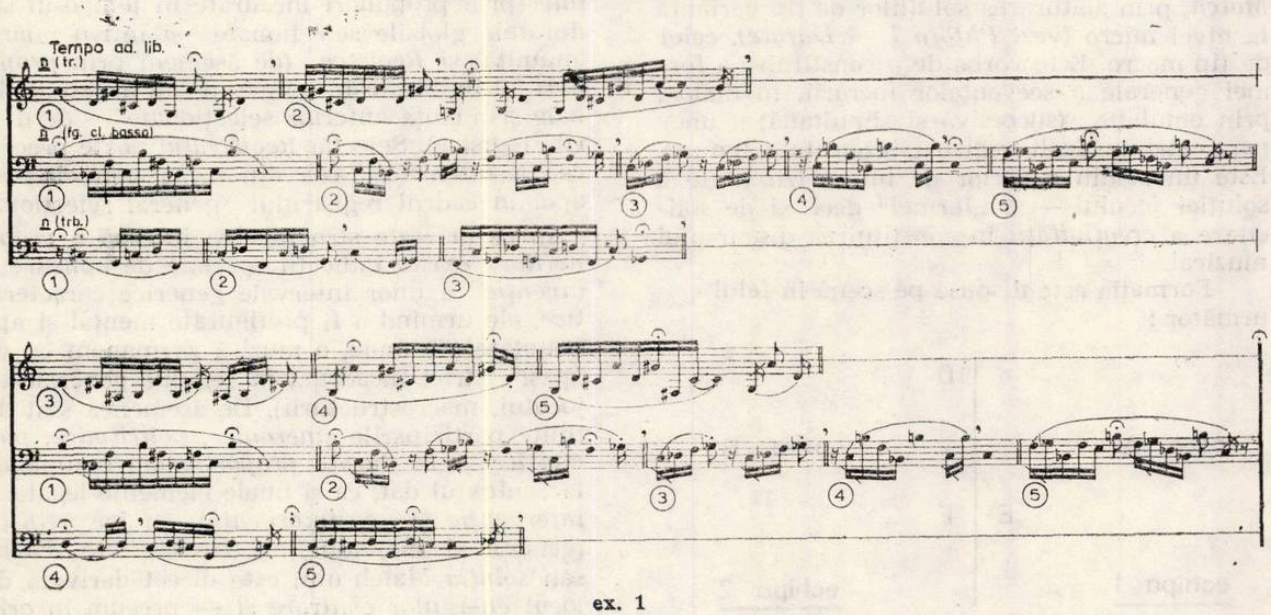
Ileana URSU

Luciditatea în actul componistic pare a fi unul dintre marile cîştiguri sau poate marile damnări ale celei de-a doua jumătăţi a secolului XX, deşi în ultimii ani asistăm la o reflorescenţă a stilurilor „retro" (neoromantism, neoclasicism, neoexpresionism), nelipsite însă de un spirit de complicaţie, de o încărcătură ornamentală ce ne sugerează opulenta şi rafinata autocontemplare de sine a barocului. De la moda vestimentară la ultimele noutăţi de muzică pop, cu *cleap*-urile lor adjuvante, neo-barochismul narcisist îşi schimbă cu fervoare măştile, subliniindu-ne că psihanaliza, departe de a eluda problemele sinelui, le-a lăsat cadou unei generaţii care, în cazul creatorilor, s-au operat pe viu, cu bisturiul propriu. Din carnea răvăşită a intuiţiilor lor în care doreau să pătrundă lumina raţiunii, au răbufnit pleiade de sisteme, de noi puncte de vedere, care, în numele *experimentului* îşi propuneau reinventarea „vechii" entităţi corporale a operei de artă. Problema nu mai era doar a materialului — ca în cazul prototipului ciborgilor din literatura SF, ci în aflarea unor noi modalităţi de articulare în interiorul sistemului viu. *Forma* ce trebuia mereu reinventată în toată intimitatea pîrghiilor, a articulaţiilor sale — iată stindardul generaţiei compozitorului Nicolae Brînduş, sau, cel puţin, al unei fracţiuni reprezentative care-şi extrage seva inspiraţiei din impactul pe care îl are arta secolului nostru cu teoria mulţimilor, logica matematică, lingvistica etc. Problemele de semiografie şi semantică muzicală interpretate cu originalitate în cartea sa „Interferenţe" apărută la Ed. Muzicală, 1984, Bucureşti, îşi află o amplă potenţare în cadrul catalogului de creaţie a lui Nicolae Brînduş şi în special în cadrul ciclului pentapartit PHTORA, în care ingeniozitatea şi lipsa de prejudecăţi se conjugă permanent cu rigoarea şi coherenţa gîndirii. Direcţia, sau una dintre ele cel puţin, este aceea a dinamizării tabu-urilor interpretative din filiera mult mai complexă : compozitor — partitură — interpret — receptor. Nicolae Brînduş — compozitorul dar şi teoreticianul propriilor impulsuri creatoare, îmbogăţeşte această relaţie complexă cu o mulţime de feed-back-uri la care ne vom referi pe parcursul analizării ciclului PHTORA (1968—1972). Esenţială ne apare mutarea accentului de la aspectul grafic implicat de partitură la cel mental, hiperbolizarea acestuia prin acţiunile interpreţilor ce trebuie să se încadreze într-un comportament global. Această repotenţare a mentalităţii uzuale despre concepere, denotarea (de către interpret) şi conotarea (de către publicul receptor) a unui text muzical dat, evoluează în direcţia descoperirii unor noi legi — ce nu sînt nici acestea imuabile — ale discursului muzical, inspirate poate din teoria modernă a jocurilor, dar care, prin nadele de reflexivitate arundate asupra Cosmosului îşi refuză gratuitatea. Cu atît mai mult cu cît în lucrările ulterioare ce prelungesc în timp problematica ciclului PHTORA (vezi *Kitsch — N, Infrarealism),* legătura dintre notaţia muzicală (a sunetului, ritmului, vitezei, timbrului, locului de plasare al sursei, numărului de interpreţi) şi atitudinea psihică pretinsă de fiecare moment al execuţiei, este puternic subliniată. Elementele de *muzică imaginară, muzică-memorie, gest, mişcare în spaţiu* — sînt cuceririle mai noi ale creaţiei lui Nicolae Brînduş ivite din tentativele de teatralizare a muzicii, de efectuare a unui transfer bidirecţional de tehnici între muzică şi teatru. Cu alte cuvinte, mai puţin notaţia (adeseori tradiţională) — ceea ce însă nu exclude simboluri grafice — este repotenţată de către Nicolae Brînduş. Noţiunea de joc muzical este tot mai prezentă şi aceasta poate şi ca sfidare faţă de lectura de tip tradiţional a unui text muzical. Înainte de analiza propriu-zisă a ciclului PHTORA sau mai degrabă la concluziile noastre pe baza analizei apriorice, vom încerca să localizăm din punct de vedere stilistic acest moment creator în contextul întregii creaţii a lui Nicolae Brînduş, spre a vedea dacă aceasta nu corespunde de fapt unei necesităţi stilistice evolutive de natură interioară. După cum rezultă din interesantul portret componistic publicat în nr. 8/1983 al revistei „Muzica" de către compozitorul Fred Popovici, creaţia lui Nicolae Brînduş prezenta deja, cinci inele de evoluţie sau, altfel spus, cinci „nivele quantificate de energie" asupra cărora inspiraţia creatorului a operat neîncetat şi fără a avea prejudecata ocolirii unor mai vechi tentaţii, a considerării lor revolute. Aceste „nivele" în ordinea configurării lor sînt : 1. folcloric ; 2. serial-dodecafonic ; 3. modal ; 4. cercetarea structurii improvizaţiei colective — ciclul PHTORA ; 5. tranziţia de la tehnica stocastică la teatrul instrumental. Dacă în urma experienţei folclorice compozitorul extrage ideea de *improvizaţie* în spiritul ethosului românesc ,în urma celei serial-dodecafonice şi respectiv modale cîştigă un element nou în relaţia dialectică *liber-*

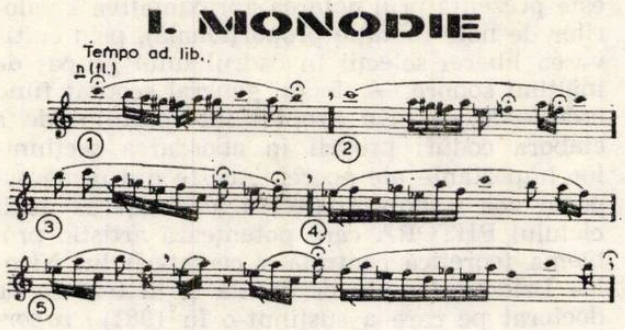
tate (improvizație) — *rigoare*. În opera pantomimă *Logodna* (1964—1967) realizată după poemul „Strigoii" de Mihai Eminescu ca și în *Sonata pentru două piane* (1963), *Trei piese pentru orchestră* (1964), rigoarea este de natură serial-dodecafonică. Simptomatică pentru evoluția gîndirii lui Nicolae Brînduș este aplicarea în opera *Logodna* a ideii de dezvoltare prin eliminare, de referință beethoveniană (transformarea fascicolelor în exclamații și apoi în note repetate obsesiv, fapt ce sugerează distrugerea unui flux continuu care este dimensiunea afectiv-interioară a personajului Arald ce-și contemplă iubita moartă). Reluarea creatoare a experienței muzicale istorice se reflectă și în *Sonata pentru două piane,* din fuzionarea a două principii compoziționale : cel al marii forme europene, de referință bartokiană, și cel al micro și macro-structurării muzicale de tip schönbergian și webernian. Cu adevărat la răscrucea dintre vechi și nou (noutate în direcția ciclului PHTORA și în contextul creației lui Nicolae Brînduș) se află însă Cantata *Domnișoara Hus* (1968) pe versurile lui Ion Barbu, care alături de *Șapte psalmi* pe versurile lui Tudor Arghezi (1965) și cantata *Inscripție* (1969) se încadrează în cel de al treilea „inel" sau „nivel" de evoluție — cel modal. Aceeași extensie metaforică de la textul literar la cel muzical ca în opera *Logodna,* în plus cu o subliniere a dichotomiei *rigoare — improvizație* ce corespunde chiar strategiei operate de compozitor asupra liricii barbiene ce va fi mult dezvoltată în cadrul ciclului PHTORA. Pe linia consecvențelor cu *Logodna,* subliniem și distribuirea stereofonică a ansamblului vocal-instrumental (reluate creator în ciclul PHTORA) sau preocuparea de spațializare sonoră, de sugerare a unor volume prin intermediul înălțimilor, a timbrurilor, a modului de atac. Pe de altă parte, stimularea *libertății* interpretative este prezentă prin notarea aproximativă a valorilor de note (notație proporțională), prin cultivarea liberei selecții în cadrul unui grupaj de înălțimi sonore — efectul general scontat fiind *eterofonia* — prin dreptul interpretului de a elabora coduri proprii în abordarea secțiunilor importante ale operei. Aceste din urmă aspecte vor fi hotărîtoare în declanșarea ideii ciclului PHTORA care potențează artistic problema teoretică centrală a cercetării lui Nicolae Brînduș (amplu dezbătută și în teza sa de doctorat pe care a susținut-o în 1981) : *raportul dintre textul compozițional și actul interpretativ, cu accentul pus pe libertatea decizională a factorului interpretativ.* Această eliberare a gîndirii interpretative (deloc comode !) de sub tutela partiturii de tip tradițional, este realizată gradat, pe parcursul ciclului PHTORA, pornindu-se de la nivelul microstructural *(Durate* — I) și ajungîndu-se la ultimul grad de formativitate din *Soliloque — Phtora V* operă deschisă, în permanentă metamorfoză, în care fiecare variantă adăugată va constitui play-back-ul următoarei, și în care intervențiile interpreților sînt neprogramate. Să urmărim acest traseu al reformulării originale a triunghiului : compozitor — interpret — receptor (în care compozitorul are rolul de a elabora un text de maximă coherență gramatical-informațională a semnelor folosite, în timp ce interpretul are responsabilitatea elaborării de strategii locale ale acestei coherențe, astfel încît receptorul să răspundă cu maximumul potențialului său de conotare stimulilor muzicali, de la simpla senzație la dialogul deschis cu creatorul). Această deschidere de reciprocitate între componenții triunghiului (interpret — receptor — compozitor) denotă o concepție dinamică asupra actului creator.

★

IV. POLIFONIA



ex. 1



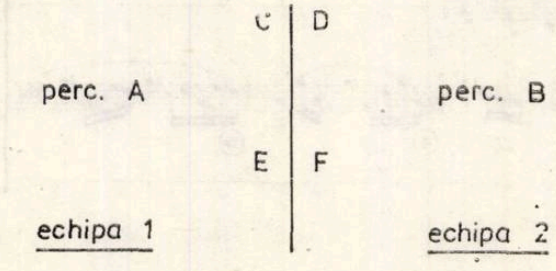
x. 1

Phtora I — Durate este o lucrare ce cuprinde 13 secvenţe realizate pe prototipul *Monodiei, Canonului, Polifoniei,* şi în care dincolo de substratul modal (structuri modale complementare cu intervale caracteristice) se observă strategia eliberării discursului (odată cu Secvenţa a 6-a) de sub incidenţa legilor serialismului strict ce operează asupra parametrilor muzicali. După cum am mai precizat anterior, emaciparea interpretării se produce la nivel micro-structural, prin posibilitatea alegerii unor soluţii personale de tip variantă dintr-un set, explicitat de către compozitor, de soluţii (vezi ex. 1). Este vorba despre realizarea (de către interpret) a unor invenţii la nivel *motivic* (înlănţuirea în orice ordine a unui număr de motive notate în durate proporţionale, în cadrul unei durate măsurate global de către dirijor), *melodic* (realizare de motive pornindu-se de la un grup de sunete şi ritmuri notate în partitură în valori stricte sau proporţionale) şi *acordic* (realizarea unei succesiuni acordice pe baza unei/unor structuri date). Ideea de joc muzical este întărită şi prin indicarea unui număr indefinit de grupe instrumentale (minimum trei) care să realizeze cele 13 secvenţe ale lucrării.

★

Tranziţia de la micro la macro-structură se înfăptuieşte în lucrarea a doua a ciclului — *Match,* prin alăturarea soluţiilor de tip variantă la nivel micro (vezi *Phtora I — Durate),* celor de tip macro. Este vorba de o constituire a formei generale a secvenţelor lucrării, în dialog, prin emulaţie (succesivă şi simultană) a unor parametri muzicali (registru, intensitate, tempo). Este un stadiu superior de imprevizibilitate a soluţiei jocului — a „formei" deci, şi de solicitare a *creativităţii* în constituirea discursului muzical.

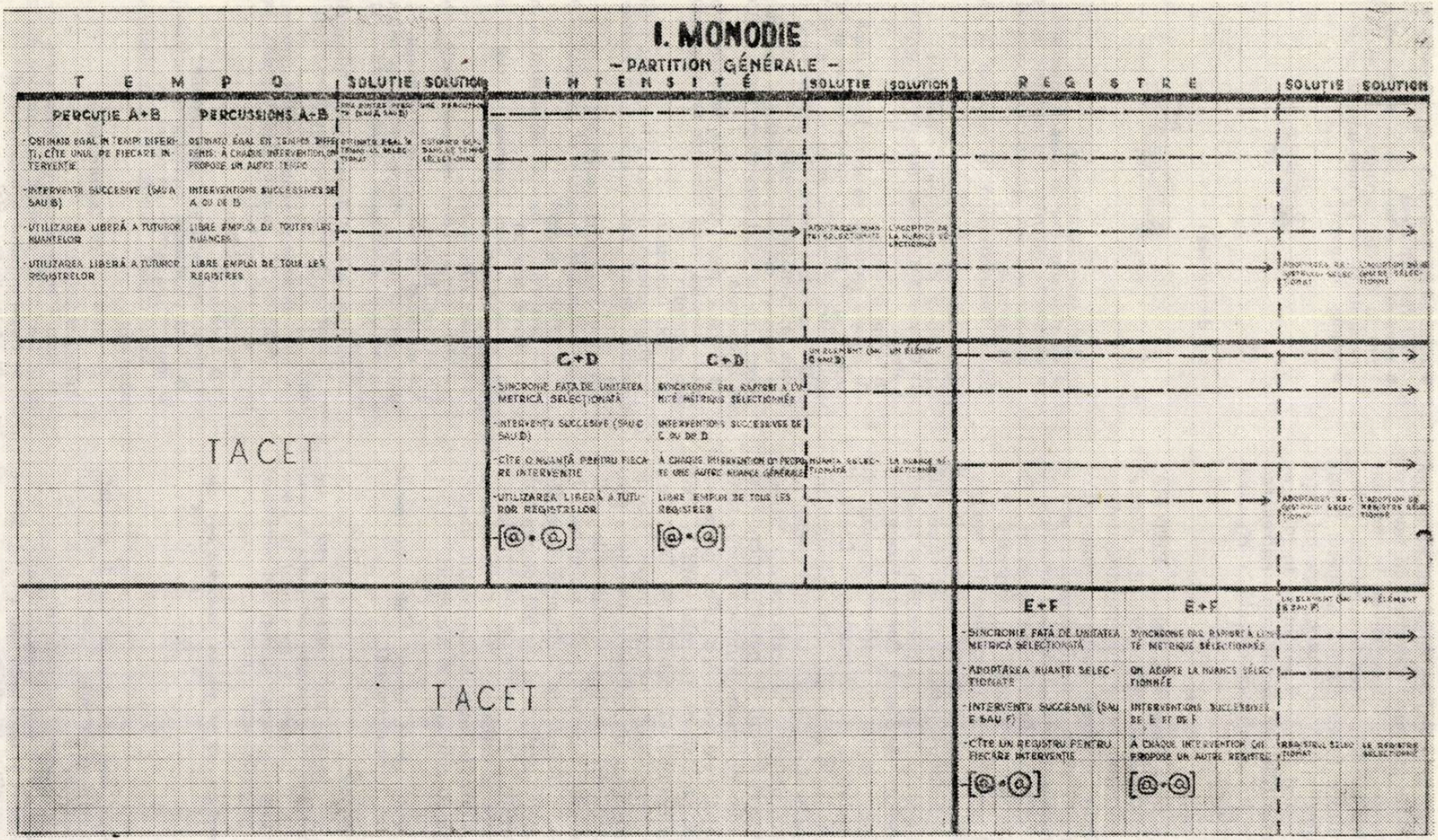
Formaţia este dispusă pe scenă în felul următor :



Instrumentele de percuţie, toate cu sunet nedeterminat, urmează să acopere integral registrele Acut — Mediu — Grav la ambele echipe (1 şi 2). În afara celor doi percuţionişti vor participa la jocul muzical patru timbre sau clase de timbre caracteristice diferite (lemne, alamă, claviaturi, coarde). În cazul unor grupe C, D, E, F, fiecare va desemna un *leader,* care va enunţa propunerile de *Intensitate, Tempo* şi *Registru* ce se vor generaliza spontan pe echipa respectivă (vezi ex. 2).

Propunerile de *Tempo* (sau durate globale), de *Intensitate* şi de *Registru* se vor efectua fie alternativ, pe echipe, fie simultan, pe ambele echipe deodată şi anume la semnul dirijorului care va indica grupele respective. Vor interveni întotdeauna mai întîi percuţioniştii care vor face primele propuneri de tempo (în *dialog,* în cazul alternanţei de propuneri sau *concomitent,* fiecare propunînd o altă valoare metrică faţă de opozant) sau de „durată globală" (în care nu există pulsaţie metrică) — de asemeni fie în alternanţă fie concomitent cu percuţia opusă. În urma unui set de propuneri ce încep şi sfîrşesc la indicaţia (liberă) a dirijorului se adoptă fie unul dintre tempi sau se lasă iniţiativa stabilirii „duratelor globale" unuia dintre percuţionişti. În cazul emulaţiei alternative celălalt tace pînă la sfîrşitul secvenţei (părţii) respective. (Au fost numite acest tip de secvenţe *Monodii* — printr-o îndepărtată analogie cu termenul muzical uzual). În cazul emulaţiei concomitente, iniţiativa aparţinînd percuţionistului selecţionat *(tempo* sau *durată globală),* cel opus se va încadra strict în tempo-ul partenerului — ce se va menţine pînă la sfîrşitul secvenţei — sau în duratele ce le va propune acesta pînă la sfîrşitul secvenţei (aceste secvenţe de emulaţie concomitentă au fost numite *Polifonii* şi *Canoane* de asemeni prin analogie cu termenii muzicali uzuali). În mod similar se vor pune în etapele următoare în emulaţie şi selecţie parametrii *Intensitate* (prin propuneri încadrate în tempo-ul sau duratele globale selecţionate şi într-o nuanţă anumită) şi *Registru* (de asemeni prin *propuneri* — încadrate în tempo-ul sau duratele globale şi nuanţa anterior selecţionate — de diferite registre). Selecţia *Registrului* poate preceda cea a *Intensităţii* cea din urmă petrecîndu-se apoi în cadrul registrului general selecţionat.

În ce priveşte structurarea internă a *propunerilor* există indicaţii speciale de aplicare în *invenţie* a unor intervale generice caracteristice, ele urmînd a fi prefigurate mental şi apoi enunţate (de unde, o muzică permanent cu doi „paşi", strict încadrată în regulile generale ale jocului, macrostructurii). De asemenea sînt definite participările *sincronice, poliritmice, polimetrice* şi în *durate proporţionale* (autonome) la contextul dat, ca şi unele elemente legate de *intervenţie* şi *non-intervenţie* în joc, *registru* (general şi individual) şi *timbralitate. Forma* sau *soluţia* Match-ului este direct derivată din jocul energiilor contrare şi — precum în orice


I. MONODIE
– PARTITION GÉNÉRALE –
T E M P O
SOLUTIE SOLUTION
I N T E N S I T É
SOLUTIE SOLUTION
R E G I S T R E
SOLUTIE SOLUTION
PERCUȚIE A+B
PERCUSSIONS A+B
- OSTINATO EGAL IN TEMPI DIFERIȚI, CÎTE UNUL PE FIECARE INTERVENȚIE
- INTERVENȚII SUCCESIVE (SAU A SAU B)
- UTILIZAREA LIBERĂ A TUTUROR NUANȚELOR
- UTILIZAREA LIBERĂ A TUTUROR REGISTRELOR
OSTINATO ÉGAL EN TEMPS DIFFÉRENTS: À CHAQUE INTERVENTION ON PROPOSE UN AUTRE TEMPS
INTERVENTIONS SUCCESSIVES DE A OU DE B
LIBRE EMPLOI DE TOUTES LES NUANCES
LIBRE EMPLOI DE TOUS LES REGISTRES
TACET
C+D
C+D
- SINCRONIE FAȚĂ DE UNITATEA METRICĂ SELECȚIONATĂ
- INTERVENȚII SUCCESIVE (SAU C SAU D)
- CÎTE O NUANȚĂ PENTRU FIECARE INTERVENȚIE
- UTILIZAREA LIBERĂ A TUTUROR REGISTRELOR
SYNCHRONE PAR RAPPORT À L'UNITÉ MÉTRIQUE SÉLECTIONNÉE
INTERVENTIONS SUCCESSIVES DE C OU DE D
À CHAQUE INTERVENTION ON PROPOSE UNE AUTRE NUANCE GÉNÉRALE
LIBRE EMPLOI DE TOUS LES REGISTRES
TACET
E+F
E+F
- SINCRONIE FAȚĂ DE UNITATEA METRICĂ SELECȚIONATĂ
- ADOPTAREA NUANȚEI SELECȚIONATE
- INTERVENȚII SUCCESIVE (SAU E SAU F)
- CÎTE UN REGISTRU PENTRU FIECARE INTERVENȚIE
SYNCHRONE PAR RAPPORT À L'UNITÉ MÉTRIQUE SÉLECTIONNÉE
ON ADOPTE LA NUANCE SÉLECTIONNÉE
INTERVENTIONS SUCCESSIVES DE E ET DE F
À CHAQUE INTERVENTION ON PROPOSE UN AUTRE REGISTRE

ex. 2

match — nu există nici o soluție optimă și nici unică, ci doar „scoruri" diferite, în favoarea unei echipe sau alta, imprevizibile în momentul instituirii jocului. Aceasta constituie prima diferență dintre forma închisă a operei muzicale tradiționale față de *Match*, aspectul *estetic* al procesului formării rămînînd în mare același. Repetițiile au drept scop *antrenarea* partenerilor în asimilarea corectă a regulilor de joc (execuție).

★

Cea de a treia lucrare a ciclului PHTORA, *Cantus Firmus* pentru instrument cu claviatură și formație camerală (*n* instrumente diferite) denotă o gîndire generală de natură intervalică (experimentată și în cadrul lucrărilor anterioare) și insinuează o îndepărtată trimitere la ideea de „Cantus firmus" renascentist. De această dată însă, aspectul permanentei compensări, al echilibrării intervalice din modelul „Cantus firmus" este implicat într-o mult mai esențială confruntare între *necesitate* (prezentă prin regulile stabilite de compozitor) și *libertate*. Spre deosebire de *Match, Cantus Firmus* implică un singur *leader* cu mari responsabilități la nivelul micro și macrostructurii. *Leaderul* este cel care prin acțiunile sale realizează înrămarea desfășurării sonore — avînd triplul rol de propunere metrică, de unificare a relațiilor dintre parteneri (relații de natură concretă) și, respectiv, de încheiere printr-un comentariu propriu. Inițiativele sale, deși pline de personalitate, sînt permanent controlate atît la nivel macro cît și la nivel microstructural. Dacă cantitatea micro-unităților informaționale ține de voința compozitorului, calitatea și ordinea propriu zisă a folosirii acestora se află la latitudinea interpreților. Accentul pus pe o muzică în doi pași — în tăcerile ce se încarcă de conținutul viitoarelor gesturi —, denotă forarea universului intuitiv, încercarea de a-i smulge un plus de coherență artistică.

Dăm mai jos indicațiile autorului pentru instrumentul cu claviatură și parteneri :

Piano (sau orgă, celestă, kglock și alte instrumente cu claviatură)

I. *Reguli generale*

1) Muzica se compune din *structuri* a cîte 5 *secvențe* fiecare. Pentru o execuție cel puțin o structură se cere a fi interpretată, fie *mental* fie *sonor*.

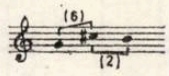
2) Pentru fiecare *secvență* alege-ți cel puțin două intervale generice din setul următor :

secundă mică	secundă mare	terță mică	terță mare	cvartă perfectă	cvartă mărită
1	2	3	4	5	6

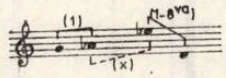
Numai aceste intervale *generice* vor fi enunțate, în invenție proprie pe secvența respectivă.

II. *Elemente libere :*

- sunetul de pornire al intervalului.
- enunțul său în succesiune sau simultan.
- direcția (+ ↑) ascendentă sau (— ↓) descendentă a enunțului intervalic.
- combinarea simultană sau succesivă a intervalelor generice alese.
- numărul de octave ($\pm$ n 8^{ves}) adăugate (sau nu) în direcție ascendentă (↑ = +) sau descendentă (— = ↓) unui interval generic.
- relația conjunctivă :



sau disjunctivă :



între două intervale succesive.

- duratele sunetelor ce compun intervalele.
- enunțurile *tăcerilor* și duratele lor (aplicații mentale sau *non* aplicația unui interval generic în invenție).

Pentru fiecare secvență îți vei alege în mod liber o unitate metrică ♪=x (M.M.)

III) *Reguli de desfășurare a invenției*

1) Comunică-ți discret partenerilor unitatea metrică aleasă.

2) Începi secvența.

3) Fiecare partener va intra în joc după ce ai început, în mod liber. Ascultă-le muzica și încearcă a stabili între cîntatul propriu și cel al partenerilor *relații muzicale concrete*. Îți revine rolul de a le *unifica* intervențiile eterogene.

4) După ce muzica partenerilor a încetat, termină secvența cu un scurt comentariu sintetic ; urmează o pauză generală.

5) După o nouă alegere de intervale generice și unitate metrică atacă secvența următoare după aceleași principii.

IV). *Note importante*

A) Orice interval urmînd a fi enunțat trebuie preconceput *mental*. Este o muzică cu permanent *doi pași*.

B) *Tăcerea* are două semnificații :

— *imobilitate* (mentală și gestuală) — stoparea acțiunii muzicale.

— *gest* (enunț mental nesonorizat a unui interval generic).

C) Urmărește atent *structura metrică* a invenției proprii !!

V). *Sfaturi prietenești*

— stabilește atitudini muzicale foarte diferite de la o secvență la alta.

— utilizează cît mai multe instrumente cu claviatură, prepară pianul, distorsionează cît poți (chiar și prin mijloace electronice) sunetul natural al instrumentelor.

— compune o largă dramaturgie a interpretării piesei ; mixează-ți cîntatul cu non-sunet, gest, imobilități...

— nu cînta toate secvențele cu *toți* partenerii.

— urmărește în primul rînd expresia, expresivitatea în tot ceea ce faci.

— îți urez noroc bun !

VI). *Note finale*

1) Urmează cu strictețe toate regulile !

2) Caută permanent împreună cu partenerii soluția cea mai reușită (artistic) a piesei.

3) Evită capcana muzicii „free" și aleatorismul lui John Cage !

(n) *Instrument*(e)

I) *Reguli generale :*

1) Muzica se compune din *structuri* a cîte 5 *secvențe* fiecare. O secvență se compune din 2 părți :

a) *Enunț măsurat al unui interval*

b) *Terminus cadențial*

Într-o execuție de concert, cel puțin o structură va trebui executată (mental sau cu sunete).

2) Prima pagină de partitură conține următoarele 5 *structuri* unde fiecare număr indică un interval măsurat în semitonuri :

(Ex. : (2) = secundă mare
(3) = terță mică
(6) = cvartă mărită

I [3 6 5 2 4] II [4 6 3 6 2]

III [2 4 3 5 6]

IV [6 5 3 2 4] V [5 6 3 2 4]

II) *Reguli de desfășurare a execuției*

1) Preia unitatea metrică de la pianist ♪=x (M.M.)

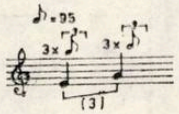
2) În raport cu ♪=x (M.M.) preluată, alege-ți din următorul set de valori o unitate metrică proprie :

[♩. ♩ ♩³ ♪. ♪ ♪³]

— bateți-o discret cu piciorul

3) Alege-ți una dintre cele 5 structuri din partitură.

4) Începe să cînți după o scurtă perioadă după începutul introducerii pianului, primul interval din structura aleasă pornind de la orice sunet. Fiecare sunet component al intervalului va dura în unități metrice *proprii* cît măsura în semitonuri a intervalului.



(unitate metrică proprie = ♪ ³)

(3) = interval de 3 semitonuri

5) Fiecare interval al structurii alese poate fi enunțat în orice direcție (↑ sau ↓).

6) De asemeni, i se pot adiționa ↑ sau ↓ orice număr de octave.

7) *Păstrează bine în memorie cel de al 2-lea sunet al intervalului astfel enunțat.*

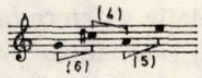
8) Alege-ți cel puțin două din intervalele din următorul set :

secundă mică	secundă mare	terță mică	terță mare	cvartă perfectă	cvartă mărită
[(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)]

și începi „terminusul cadențial" cu cea de a 2-a notă a intervalului enunțat anterior (intervalul măsurat al secvenței) enunțîndu-ți unul din intervalele alese din setul de mai sus. De aici încolo duratele sunetelor ce vor compune intervalele proprii alese vor fi libere. De asemeni sînt libere în „terminusul cadențial" :

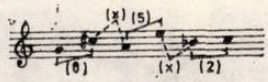
— sunetele de început ale următoarelor intervale
— direcțiile lor (+ ↑) sau (— ↓)
— numărul de octave ↑ sau ↓ adăugate intervalelor respective.
— ordinea enunțurilor lor.
— relația conjunctivă

(ex.) :



sau disjunctivă

(ex.) :



dintre 2 intervale generice succesive aplicate în *invenție.*

— enunțul *pauzelor* (gîndite sau ca aplicație mentală a unui interval generic în invenție sau *non* aplicarea sa).

— structura temporală metrică sau non-metrică a propriei invenții (în relație sau nu cu o unitate metrică).

9) Sfîrșește-ți „terminusul cadențial" cu un *sunet lung,* același sunet *memorat* de la începutul terminusului cadențial.

10) Ascultă concluzia pianistului și prepară-ți execuția secvenței următoare în care vei aplica aceleași reguli.

III. *Note importante*

A) Fiecare interval urmînd a fi executat trebuie să fie în prealabil conceput *mental.* Este o muzică *permanent* cu *2 PAȘI !*

B) *PAUZA* (tăcerea) poate avea 2 semnificații :

1. — *imobilitate* (mentală și gestuală : întreruperea *acțiunii* muzicale).

2. — *gest* (enunț mental sau nesonorizat al unui interval generic în invenție).

În ambele cazuri tăcerea are un sens muzical intuitiv în strînsă relație cu *sensul* muzicii pe care o interpretezi.

IV. *Sfaturi prietenești*

— *găsește-ți atitudini* muzicale cît mai diferite de la o secvență la alta.

— folosește cît mai multe efecte timbrale atît la propriul instrument cît și la altele la care poți cînta.

— compune-ți o *dramaturgie* a cîntatului mixată cu gesturi, imobilitate și mișcări (eventuale) pe scenă.

— urmărește expresivitatea cîntatului.

— nu cînta numai prin sunete. Interpretează o parte a muzicii mental (muzică imaginară).

— Noroc bun !

V. *Note finale*

1) Urmează regulile cu strictețe !

2) Exclude orice relație concretă între muzica proprie și cea a partenerilor.

3) Terminusurile cadențiale sînt din ce în ce mai lungi.

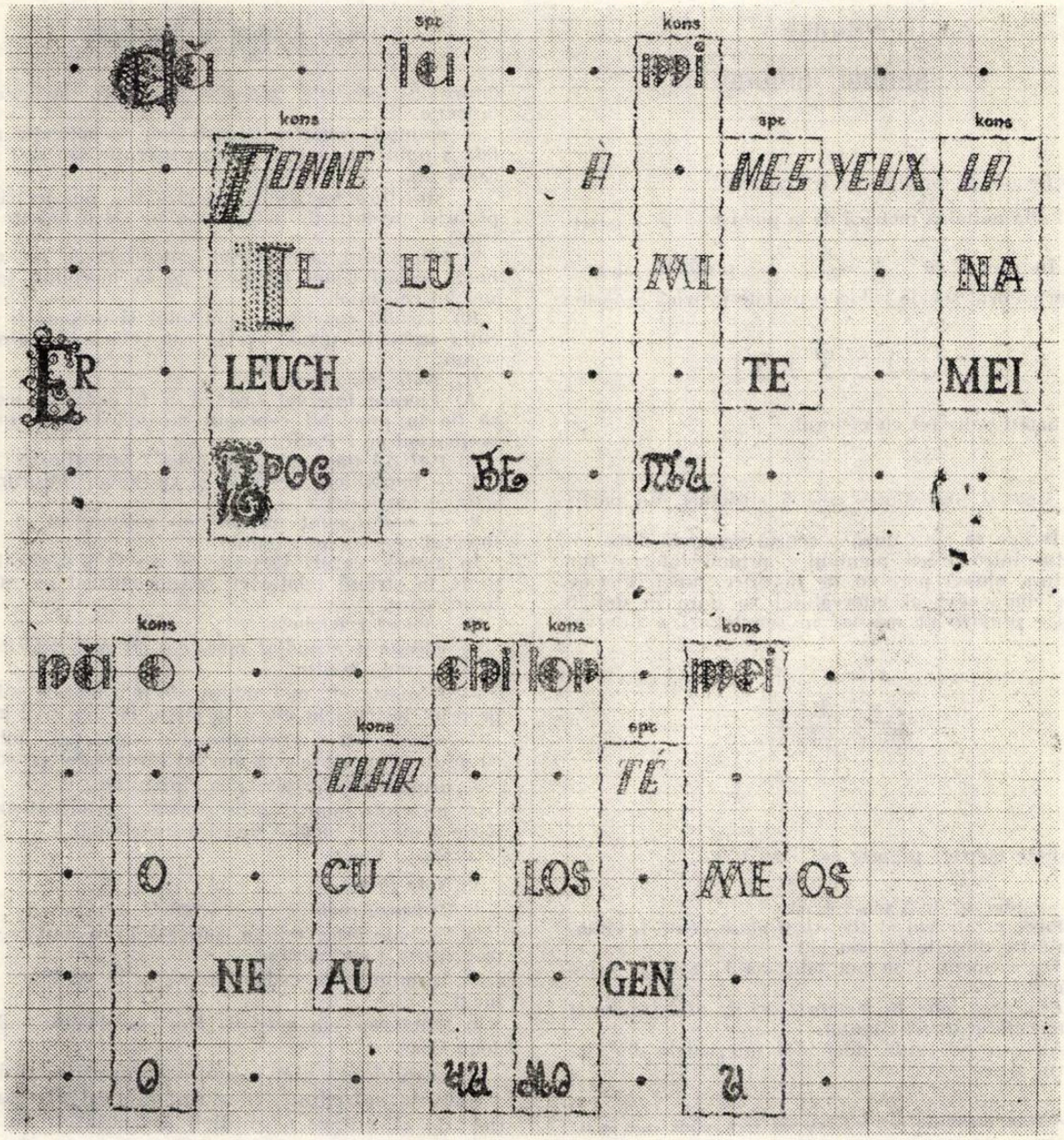
4) Evită capcana muzicii „free" și aleatorismul lui John Cage.

Este evidentă aici intenția compozitorului de a potența adîncimea planului mental al execuției, de stimulare a gîndirii anticipative în cadrul interpretării. O muzică pentru un viu joc al minții dar care solicită din partea interpreților și atitudini muzicale cît mai variate (a căror explicitare denotă un gust al epocii pentru distorsionări sonore), o cît mai mare expresivitate.

Dar atenție, *cum* ! : „prin elaborarea unei dramaturgii proprii în scopul aflării soluției expresive optime" — notează compozitorul ce strămută astfel imensa povară a aflării acelei ideale (și, se pare, unice în cazul unei creații

artistice) căi spre *catharsis*, pe umerii interpretului (!)...

În privința formației camerale (*n* instrumente diferite) relația *determinare-libertate* (cu alte referințe) este întru totul asemănătoare celei implicate de acțiunile leaderului. Libertatea acordată acestui compartiment interpretativ nu este mai puțin importantă, viitoarele sale acțiuni solicitînd putere și responsabilitate decizională. Semnificative mi se par și indicațiile de natură teatrală în această partitură — proiect, prin solicitarea mai multor ipostaze atitudinale, de natură strict muzicală sau gestuală, cu mișcări în spațiu etc.



ex. 3

Penultima lucrare a ciclului PHTORA, *Ideofonie*, își propune inefabilul și totodată temerarul scop al „dezvăluirii ordinilor sonore pure subimplicate cuvîntului, zămislirea fonemei, geneza dialectică a limbii ca fenomen general" după cum specifică autorul. Ea se prefigurează ca o polifonie de structuri muzicale ce are la bază un text tradus în cinci limbi (vezi ex. 3). Nicolae Brînduș specifică, și anume că „sensul ideal al textului trebuie să fie implicat meta structural". Meta-structură, meta-limbaj, gîndire eliberată de haina materiei, iată noțiuni dragi acestui creator născut în zodia pascaliană a acelui „ésprit de géométrie" și stabilind afinități elective cu alt împătimit al „jocului secund" — poetul matematician Ion Barbu.

Textul, tradus în 5 limbi este o polifonie de structuri muzicale iar suprapunerile pe verticală ale silabelor se întocmesc conform unor coincidențe vocalice. Gradul de libertate atribuit interpreților prin convențiile jocului muzical este superior față de celelalte piese ale ciclului, deja analizate, în ce privește totalitatea parametrilor, individual selecționați, ce vor compune compoziția sonoră și mentală a intervențiilor participanților la acest context. Dăm mai jos indicațiunile de *lectură :*

1). *Generalități*

Lucrarea poate fi executată în următoarele versiuni :

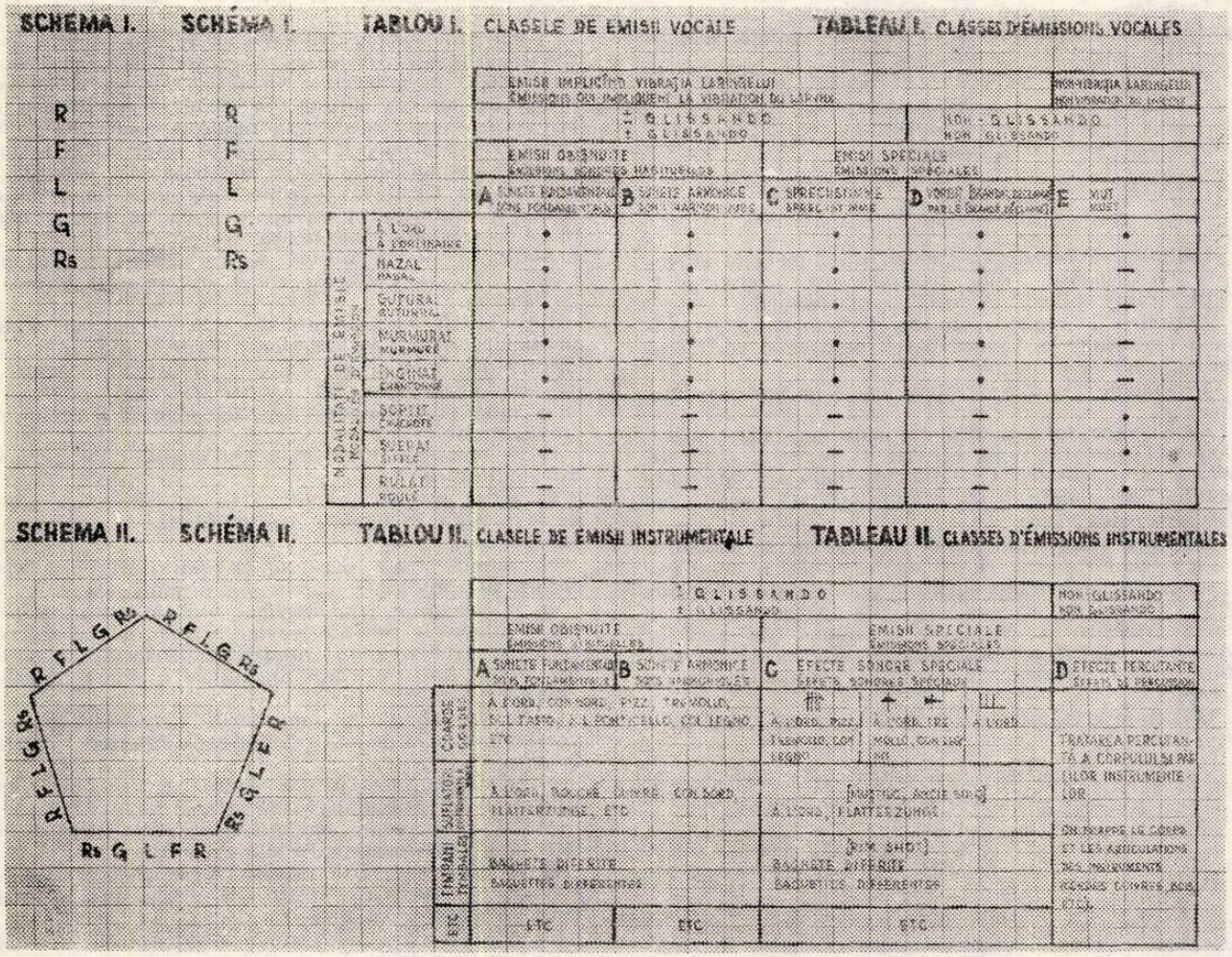
a) voci

Grupele vor fi dispuse față în față (conform schemei 1).

Un ansamblu complet va fi format din 5 grupe antifonice de tipul celor de mai sus. Ele se vor dispune conform laturilor unui pentagon regulat închis

Condiția obligatorie a dispoziției grupelor în spațiu este posibilitatea stabilirii contactelor sonore directe între cantorii unei limbi și, în genere, între toți cantorii implicați în lectură. Respectîndu-se această condiție se vor putea constitui „*n*" grupe antifonice, acestea urmînd a fi dispuse în spațiul sonor conform laturilor poligonului regulat închis, cu „*n*" laturi.

Cantorii implicați în formularea antifonică a unui traseu lingvistic vor constitui un *grup autonom* de analiză responsorială silabică.



b) instrumente

c) voci și instrumente.

Se vor utiliza instrumente netemperate capabile a executa glissandi în toate registrele. De exemplu :

— instrumente de coarde
— fierăstrău
— tromboni
— ondes Martenot
— timpani cu pedală.

Ansamblul minim va fi format din 2 grupe antifonice a 5 cantori fiecare, cîte un cantor în fiecare grupă pentru fiecare traseu lingvistic. În versiunea (c), pentru fiecare traseu lingvistic, în fiecare grupă vor exista o voce și un instrument.

Conform partiturii, se stabilesc în cadrul ansamblului general 5 astfel de grupuri. Numărul membrilor acestora va varia de la 2 la „*n*".

Se vor stabili inițial *cantorii I* ai fiecărui grup lingvistic. Aceștia vor avea următoarele atribuțiuni :

— efectuarea primului enunț sonor al silabei ;

— stabilirea, în urma analizei responsoriale de grup, a rezultantei sonore sintetice a silabei ce urmează a fi generalizată pe întregul grup lingvistic.

Intervențiile responsoriale au caracter de *propunere* (vezi MATCH-Phtora II). Ele au de asemenea caracter de sinteză progresivă a elementelor concrete rezultate din propunerile anterioare presupunînd asimilarea, dezvoltarea și reformularea acestora.

În partitura generală se stabilesc punctele de intersecție ale traseelor lingvistice pornind de la principiul concordanței vocalice.

Tendința marcată a desfășurării este dezvăluirea ordinilor sonore pure, subimplicate cuvîntului, zămislirea fonemei, geneza dialectică a limbii ca fenomen general. Textul — sensul ideal comun— structuralizează metamuzical efortul concret de formare responsorială a discursului.

2) *Emisii sonore* (vezi tabel I și II). Se stabilesc 5 *clase de emisii vocale* și patru *clase de emisii instrumentale.*

Emisiile din clasele *C* (voci și instrumente) implică în măsură egală sunetul și zgomotul.

Emisiile din clasele *D* exclud sunetul sau îl implică într-o proporție redusă față de zgomot.

Emisiile vocale din clasa *E* exclud în totalitate sunetul.

Emisiile din clasele *A, B, C* (voci și instrumente) pot apare în *glissando* sau *non glissando.*

3) *Registre*

Întinderea relativă a instrumentului sau vocii participante se divide în 3 registre notate astfel :

▲ =registrul acut
r.m.=registrul mediu
▼ =registrul grav

Delimitarea registrelor pentru instrumentele și vocile participante este arbitrară, ea urmînd a fi însă riguros aplicată în desfășurarea lecturii.

Noțiunea de registru nu se referă la scara generală a înălțimilor ci la întinderea relativă a vocilor și instrumentelor utilizate.

4) Silabele textului se formulează în *unisoane autonome.*

Se înțelege prin *unison autonom* un obiect sonor concret, constituit după criterii de *registru, clasă de emisie* și *glissando.* Celelalte subimplicații ale obiectului astfel definit (durată, intensitate, relații intervalice) sînt libere.

Relațiile între unisoanele autonome se stabilesc numai conform *criteriilor de definiție* a acestora.

Două sau mai multe unisoane autonome *echivalente* sînt definite de aceleași clase de parametri : glissando, registre și emisii — și numai de acestea. Analiza silabică responsorială se efectuează pe fiecare traseu lingvistic în unisoane autonome echivalente.

Deosebim următoarele tipuri de unisoane autonome :

1) ∿ • (A+B+C) • (▲ +r.m.+ ▼) = total 9 tipuri
2) (A+B+C+D) (▲+r.m.+▼) = total 12 tipuri
3) E = 1 tip

în care ∿ semnifică glissandi variați de diferite întinderi în zona învecinată sunetului propus și (A, B, C, D, E) = clase de emisii.

Total = 22 tipuri de unisoane autonome.

5) *Proceduri de dezvoltare antifonică*

Analiza silabică se efectuează conform unor proceduri de dezvoltare antifonică denumite *sintetice* sau *analitice,* ce se referă modului de tratare responsorială a primului enunț.

În cazul procedurii *sintetice,* întreaga silabă este pusă în dezvoltare antifonică, iar în cazul procedurilor *analitice,* ea și fonemele constitutive. Și în primul și în cel de al 2-lea caz, analiza silabică începe și se termină printr-un enunț integral al silabei, formulat de cantorul I. Primul enunț silabic constituie prima *propunere,* iar cel din urmă, rezultanta concretă a dezvoltării antifonice anterioare.

α) *Procedura sintetică (S)* — se aplică asupra silabelor care nu sînt plasate în puncte de intersecție a mai multor trasee lingvistice. Analiza se efectuează în felul următor :

a) Cantorul I al traseului lingvistic respectiv își formulează prima propunere sonoră în cadrul unui *registru* anumit, utilizînd în glissando sau non glissando o anumită modalitate de emisie dintr-una din clasele definite mai sus.

Cantorii grupului lingvistic respectiv primind toate aceste coordonate concrete ale *unisonului autonom* se vor plasa imediat în clasele de parametri indicate, și, în cadrul intervențiilor responsoriale vor dezvolta unisoane autonome echivalente.

b) Intervențiile responsoriale se vor produce liber — succesiv sau simultan — respectîndu-se condiția obligatorie a inter-ascultării și percepției *distincte* a fiecărei propuneri în parte. Numărul intervențiilor responsoriale este liber.

c) Fiecare cantor își concretizează cea din urmă intervenție responsorială printr-un sunet lung terminus.

d) Sfîrșitul analizei silabice va fi marcat prin intervenția finală concluzivă a cantorului I, care din totalitatea propunerilor efectuate și prezente va concretiza sinteza ultimă. În cazul a minimum 3 grupe antifonice intervenția finală a cantorului I va putea coincide cu cea de a 2-a sa intervenție, restul analizei responsoriale fiind efectuată de ceilalți 2 cantori. În cazul a 2 grupe antifonice, intervenția finală a cantorului I va apare după un număr mai mare de propuneri anterioare.

Sinteza concretă ultimă se va generaliza pe întregul grup lingvistic (*un* sunet, *o* emisie, în *glissando sau nu*).

Rezultă că analiza responsorială se efectuează în parametri definitorii acestora, rezultanta concretă ultimă afirmînd și generalizînd *o singură soluție ;* aceasta, odată adoptată, se va prelungi în sunet lung pînă la următoarea analiză silabică a aceluiași traseu lingvistic.

ß) Se stabilesc două proceduri *analitice* de dezvoltare antifonică :

● *SPR :* această procedură se aplică aspura silabelor plasate în punctul de intersecție a două trasee lingvistice.

Ea admite toate paragrafele anterioare a) ; b) ; c) ; d) ; ale procedurii sintetice, și următoarele :

e) Intervențiile responsoriale vor dezvolta antifonic și fonemele constitutive ale silabei, cu precădere *vocalele.* Preluarea, în tratarea responsorială, a silabei întregi sau a oricărei foneme ce o compune, este liberă.

f) Se vor aborda în enunțurile responsoriale ale vocalelor zonele fonetice învecinate fiecărei vocale în parte.

g) Sfîrșitul intervențiilor pentru toți cantorii va fi enunțul întregii silabe și nu al unei foneme.

Avînd un caracter eminamente vocalic, procedurii SPR îi sînt improprii emisiile din clasa 5.

● *KONS* — această procedură se aplică asupra silabelor plasate în punctul de intersecție a mai mult de 2 trasee lingvistice.

Ea admite toate paragrafele anterioare (a. . . . g.)

Ea are caracterul de *analiză generală silabică,* totalitatea fonemelor avînd pondere sonoră egală în context. În acest sens, emisiile din clasa 5 își vor căpăta importanța egală cu cele ale altor clase.

Aplicarea în KONS a procedurii SPR sau S (sintetice), devine o problemă de alegere individuală. De asemenea, aplicarea în SPR a procedurii S.

6) *Indicațiuni de lectură și recomandări generale*

Pe fiecare pagină de partitură este notat un *verset* al textului în 5 limbi.

Pe fiecare verset, fiecare traseu lingvistic va fi formulat în același tip de unison autonom ce se va stabili de cantorul I odată cu primul enunț al primei silabe.

Este interzisă coexistența mai multor unisoane autonome de același tip pe mai multe trasee lingvistice ; fiecare verset va dezvolta pe cele 5 trasee

lingvistice 5 tipuri de unisoane autonome, cîte unul pe fiecare traseu.

Alegerea tipurilor de unisoane autonome este liberă respectîndu-se condiția precedentă.

Lectura se va desfășura extrem de lent de la silabă la silabă trecînd din analiză în analiză. Rezultatele sonore ale fiecărei analize vor fi menținute ca pedale de întregul grup lingvistic pe durata analizelor celorlalte grupuri (ceea ce în partitura generală apare ca puncte în dreptul silabelor altor trasee lingvistice).

Se recomandă utilizarea tuturor spațiilor sonore — temperate și netemperate.

Se recomandă utilizarea timbrelor asemenea pentru fiecare grup lingvistic. Instrumentele de coarde pot utiliza orice scordatură. Instrumentele de suflat pot utiliza orice acordaj.

Ansamblul este nedirijat; muzica se va desfășura liber conform partiturii generale.

7) *Dispoziții finale și tranzitorii*

Toate indicațiunile de mai sus reprezintă una dintre interpretările posibile ale semnelor partiturii generale, cu referință directă asupra universului sonor.

Se pot imagina și conferi orice alte valori de comportament aceloraşi semne, ele urmînd a fi riguros aplicate în desfășurarea lecturii.

În orice univers de limbaj, sensul ideal al textului trebuie să fie implicat metastructural.

★

În *Soliloque (I—IV)* cea din urmă piesă a ciclului PHTORA, la care ne-am referit deja la începutul analizei noastre se consacră ideea totală a operei deschise, dezvoltată pînă la ultimele ei consecințe prin profunde incursiuni în „memoria operei" (este vorba despre versiuni distincte, succesive, realizate întotdeauna de aceeași interpreți), ceea ce presupune o urmărire a reverberațiilor intuitiv-intelectiv-afective pe o mare perioadă de timp și în diferite spații de execuție.

Soliloque (I — IV) implică o bandă realizată de compozitor (din lucrări anterioare din care s-au extras anumite eșantioane care au fost supuse unor transformări și mixaje electronice) peste care se suprapun în concert intervenții *neprogramate* ale interpreților — fie „incitate" de un șef de formație, fie total libere. Ar fi — în concepția autorului — gradul ultim de *formativitate* (în sensul unei *deliberate* acțiuni a interpreților), de inserție „pe viu" într-un proces muzical prefigurat de compozitor. Fiecare execuție de concert devine, înregistrată pe bandă, play-back-ul viitoarei execuții. Ca atare se stabilizează efectiv memoria *operei,* fiecare nouă interpretare adîncind-o și dezvoltînd-o, în etape, pînă cînd compozitorul găsește de cuviință să reprelucreze banda. *Se interzice transferul de bandă de la o formație sau interpret la altul (!), opera* presupunînd aceeași *mentalitate* muzicală. Există pînă în prezent 4 benzi play-back pentru *Soliloque.*

★

Preocupările lui Nicolae Brînduș din acest ciclu, ce vor fi ulterior cultivate și în alte lucrări precum *Antifonia* (1971), pentru orchestră de coarde, *Match — Monodie I și Polifonie IV* (1973) pentru bandă magnetică și orchestră, *Vă stau vasale simetrii* (1971) pentru cor și orchestră, ș.a. vin să sublinieze mai ales un adevăr ce infirmă de fapt modestia cu care compozitorul Nicolae Brînduș și-a plasat inițial aceste cercetări sub specia semiografiei muzicale. Căci ceea ce este în primul rînd interesant și novator în acest context este sensul logic-ideatic sub care ele se plasează în sfera semanticii muzicale. Nicolae Brînduș regîndește ideea de formă sonoră la nivelul tuturor articulațiilor sale, ideea de dialog, de gest muzical, și o face pe cont propriu fără a se ascunde după stindarde și curente de școli componistice, ceea ce implică deja temeritate. Dacă muzica viitorului va reține sau nu în amănunt rezultatele sistemelor sale (ceea ce rămîne de văzut) ea va reține cu siguranță, fervoarea ideilor sale!

PREMIILE ACORDATE DE ASOCIAȚIA OAMENILOR DE ARTĂ DIN INSTITUȚIILE TEATRALE ȘI MUZICALE (A.T.M.) PE ANUL 1988

— pianistul Valentin Gheorghiu
— basul Nicolae Florei
— solistul de muzică populară Alexandru Grozuță
— dirijorul Paul Staicu
— regizorul Cristian Mihăilescu
— muzicologul Viorel Cosma
— soprana Irina Săndulescu-Bălan
— cvartetul de contrabași „Mobile", alcătuit din: Dorin Marc, Botond Kostyak, Alexandru Chiș, Lucian Ciorîță

PORTRETE DE INTERPREȚI

EMIL IURAȘCU

Incontestabil, baritonul Emil Iurașcu este una dintre cele mai frumoase voci care pot fi ascultate astăzi pe prima scenă lirică a țării. O personalitate deosebită, actor-cîntăreț cu o prezență scenică în egală măsură decorativă și expresivă, un profesionist de calitate, un interpret sensibil și un partener de excepție, Emil Iurașcu s-a impus ușor și în viața muzicală internațională. Repertoriul său bogat, alcătuit din marile opere ale lui Verdi — *Traviata, Ernani, Trubadurul, Rigoletto, Nabuco, Bal mascat, Aida,* Puccini — *Boema și Cio-Cio-San,* Donizetti — *Lucia de Lammermoor,* Gounod — *Faust,* Rossini — *Bărbierul din Sevilla,* Leoncavallo — *Paiațe,* Weber — *Der Freischütz,* Ceaikovski — *Evgheni Oneghin,* Wagner — *Tannhäuser* se împlinește în mod fericit cu partituri ale creației românești de gen ca *Năpasta* de Sabin Drăgoi, *Stejarul din Borzești* și *Tudor din Vladimiri* de Teodor Bratu, *Bălcescu* și *Dragoste și jertfă* de Cornel Trăilescu, *D-ale carnavalului* și *Peneș Curcanul* de Emil Lerescu, *Prometeu* și *Orfeu* de Gheorghe Dumitrescu, *Arșița* de Nicolae Brînduș și, capodopera enesciană *Oedipe.*

Emil Iurașcu este absolvent al Conservatorului CIPRIAN PORUMBESCU din București (1968). Din anul în care obține *Premiul special* al juriului Concursului Internațional de Canto FERENCZ ERKEL/Budapesta ediția 1975. După ce a fost aplaudat ca solist pe scena Teatrului de operetă din Craiova și apoi pe cea a Operei din Timișoara, Emil Iurașcu se va număra printre membrii colectivului Operei Române din București. Un an mai tîrziu, încă două distincții internaționale vin să-i confirme deosebitele calități : titlul de Laureat al Concursului Internațional de Canto de la Sofia/Bulgaria — 1976 și Premiul al III-lea acordat de juriul Concursului internațional FRANCESCO VIGNAS/ Barcelona în același an. Este momentul consacrării sale ca unul dintre cîștigătorii competițiilor internaționale de tineri cîntăreți, reușită ce va atrage după sine, desigur numeroase invitații de a evolua pe mari scene de operă. În 1976, după ce în luna iunie Emil Iurașcu fusese aplaudat în rolul Contelui de Luna din *Trubadurul* de Verdi, la Sofia, scena Operei din Plevna îl va solicita, în luna februarie, pentru același rol. Iată cîteva cuvinte inserate de către un cronicar entuziast în paginile ziarului *Narodnaia Kultura* din 20 februarie, în care se vorbește despre baritonul Emil Iurașcu din România, care „...și-a construit personajul după o profundă analiză psihologică reușind să-l redea cu mare forță dramatică ajutat fiind de timbrul minunat al vocii sale ca și de virtuozitatea interpretării".

La 10 ianuarie 1979 are loc la București pe scena Operei Române premiera *Conacul cu stafii* de S. Moniuszko. La reușita spectacolului au contribut cîțiva artiști polonezi ca regizoarea Maria Foltyn, dirijorul Anton Wichereck, scenograful Adam Kilian și coregraful Witold Gruca, toți de la Opera Mare din Varșovia. În această montare, rolul spătarului Miecznik a fost interpretat de Emil Iurașcu acesta evoluînd într-o distribuție, în totalitate, de excepție care i-a cuprins pe Iulia Buciuceanu, Nicolae Urziceanu și Florin Diaconescu în rolurile principale. Ulterior, Emil Iurașcu a fost invitat să apară într-un spectacol cu aceeași operă și în capitala polonă. Cea mai edificatoare imagine a succesului repurtat cu această ocazie este amănuntul că celebra arie a spătarului Miecznic din actul al doilea al operei *Conacul cu stafii* de S. Moniuszko a fost bisată, la cererea publicului. Se pare că numele cîntărețului român s-a legat astfel puternic de cel al celebrului personaj. Astfel, în cele trei ediții ale Festivalului MONIUSZKO de la Kudowa (1978, 1980 și 1984) Emil Iurașcu a fost invitat să susțină recitaluri de arii din opere. În fiecare dintre cele trei programe a figurat și aria Spătarului Miecznic din *Conacul cu stafii.*

Un loc aparte în biografia artistică a baritonului Emil Iurașcu îl ocupă „momentul american". Cu ocazia manifestărilor muzicale menite a comemora 100 de ani de la nașterea ma-

relui George Enescu (1881—1981) la Lincoln-Center din New York baritonul Emil Iurașcu a fost invitat să susțină un recital de lieduri Programul, prezentat în compania pianistului american Lloyd Walsen, a fost alcătuit din pagini muzicale semnate de George Enescu, Mihail Jora, Vasile Donose, Doru Popovici.

Dintre numeroasele turnee peste hotare în care prezențele baritonului român Emil Iurașcu au fost apreciate numai în superlative mai amintim cele 10 spectacole cu *Trubadurul* de Verdi prezentate într-o distribuție internațională pe cîteva din marile scene din R. F. Germania, evoluția cîntărețului în celebrele Berolina-Konzerte ce au loc periodic în capitala R. D. Germania, includerea sa în distribuția unui *Bărbier din Sevilia* de Rossini pe scena Operei din Budapesta, debutul în Tonio din *Paiațe* de Leoncavallo, alături de soprana Elvira Cîrje pe scena Operei din Ankara/Turcia în cadrul unui mare festival internațional de operă și balet, debutul în rolul Amonastro din *Aida* de Verdi la Zwolen în Cehoslovacia ca și succesul repurtat în *Bal mascat* de Verdi la Bratislava, participarea sa la *Serile de operă din luna mai,* tradițională manifestare muzicală de la Skopje/Iugloslavia ca unul dintre interpreții rolurilor principale din *Lucia di Lammermoor* de Donizetti și *Aida* de Verdi... Încheiem succinta noastră prezentare a activității desfășurate de cîntărețul român Emil Iurașcu dincolo de hotarele țării citînd încă două cronici menite a concretiza succesele sale de pe scena Operei din Odessa în rolul lui G. Germont din *Traviata* de Verdi în decembrie 1982 și, respectiv, în rolul titular din capodopera lui Ceaikovski *Evgheni Oneghin* pe scena Operei din Dublin/Irlanda unde a cîntat alături de alți artiști români ca Monica Teodorescu, Ionel Voineag, Pompei Hărășteanu și dirijorul Erwin Acel în luna decembrie a anului 1985. „Emil Iurașcu este posesorul unei voci cu un timbru minunat" — scria cronicarul de la ziarul *Vecernaia Odessa* în numărul 20 decembrie 1982. Comentatorul mai aprecia în mod deosebit muzicalitatea, forța expresivă ca și plasticitatea jocului de scenă ale cîntărețului român. Datorită acestor calități, publicul, deși nu a înțeles textul cîntat în original — limba italiană — a putut urmări acțiunea pătrunzînd în tragedia personajului prin gestică, mimică și intonație." Tot la calitățile ieșite din comun ale cîntărețului-actor Emil Iurașcu se referă și cronicarul de la *Sunday Independent* din Dublin, la 16 decembrie 1985 : „Emil Iurașcu a cîntat rolul titular — Evgheni Oneghin — cu o voce caldă de bariton, deosebit de flexibilă și cu un joc de scenă degajat, convingător".

Cristina SÂRBU

CRISTINA ANGHELESCU

„Sunet catifelat, egal, strălucire tehnică, frază expresivă, inteligență a construcției, acurateță stilistică ; prin toate acestea, Cristina Anghelescu a depășit, de departe, condiția promisiunilor, înscriindu-se în rîndul interpreților noștri de frunte" — iată, în cîteva cuvinte, coordonatele pe care personalitatea artistică a violonistei se contura încă din anii de studii. Într-adevăr, așa cum nota Petre Codreanu în revista Muzica nr. 1/1985, Cristina Anghelescu se situează în primele rînduri ale violonisticii românești, prezența sa în numeroase concerte și recitaluri susținute în țară și peste hotare purtînd girul unei valori unanim recunoscute.

Afirmată cu strălucire în competiții naționale și internaționale — premiul I la Concursul „Ciprian Porumbescu" — Suceava 1975 (fiind elevă a Liceului „George Enescu"), premiul I la toate edițiile Festivalului Național „Cîntarea României", premii la Concursurile Jaques Thibaud — Paris (1981), Ludwig Spohr — Freiburg (1983), Tibor Varga — Sion (1983), Alberto Curci — Napoli (1983), Dr. Luis Sigall — Vina del Mar — Chile (1985), Ceaikovski — Moscova (1986) — Cristina Anghelescu a primit în 1985 și premiul ATM pentru calitățile sale interpretative deosebite.

Un repertoriu vast, traversînd toate marile epoci creatoare, o recomandă ca sensibilă interpretă a marii muzici, fie clasică, romantică sau contemporană. Studiind cu eminentul violonist și pedagog Ștefan Gheorghiu, Cristina Anghelescu și-a însușit elementele fundamentale specifice fiecărui stil, o cunoaștere profundă a modalităților de abordare și tălmăcire a partiturilor în raport cu școala și epoca în care se încadrează, realizînd astfel o redare fidelă a atmosferei gîndite de creator, trecută însă prin filtrul propriei personalități.

„Cristina Anghelescu, solista *Concertului pentru vioară și orchestră* de Ceaikovski, a optat pentru o concepție interpretativă potrivit căreia se urmărește evitarea exagerărilor romantice, a acelor rubato-uri la tot pasul, a efuziunilor sentimentale pe fiecare frază. Violonista a reușit o impecabilă construcție : logica formei s-a regăsit în firescul expunerilor, în precizia ritmică și simțul dinamicii. Temperamentul artistic al Cristinei Anghelescu stă neîndoielnic sub semnul lucidității", scria Michaela Rosu în Muzica nr. 2/1986. Era anul în care tînăra violonistă cucerea premiul la concursul Ceakovski, evoluția sa fiind caracterizată atunci de Valeri Klimov, laureat la prima ediție a concursului, ca „o interpretare îndrăzneață și firească, cu un sunet încîntător, un imens farmec scenic". („Uniunea Sovietică" nr. 9/1986).

Un aspect demn de relevat în activitatea sa este abordarea unor lucrări de referință din creația compozitorilor noștri, incluse consecvent în programele sale camerale și de concert. O izbîndă a Cristinei Anghelescu, dar și a școlii

componistice românești, a fost prezentarea în primă audiție la Dresda a *Concertului pentru vioară și orchestră* de Paul Constantinescu, lucrare care „a plăcut grație vitalității, cantabilității, virtuozității și specificului național. Tînăra solistă română Cristina Anghelescu a interpretat această lucrare în mod impecabil, cu o sonoritate frumoasă, cu bun gust și în mod atractiv, astfel încît această primă audiție în R.D.G. a fost primită foarte cordial de către public." (Sächsische Neue Nachrichten" — Dresda — 24 aprilie 1986).

Lucrări celebre din creația enesciană figurează în repertoriul său, *Sonata a III-a* și *Impresiile din copilărie* găsind în interpretarea sa o sensibilă transpunere relevînd multiple sensuri și trăiri lăuntrice. După audierea *Impresiilor* în recitalul susținut de Cristina Anghelescu alături de pianistul Valentin Gheorghiu, Costin Tuchilă nota în „Tribuna" — Cluj-Napoca din 15 ianuarie 1987 : „Cîntul violonistei, cu imponderabile legato-uri, detaché-uri energice, duble coarde sever-expresive și reverie în tril, a evidențiat cu subtilitate și noblețe evantaiul de gînduri topite în nostalgia de popor vechi, care învăluie treptat fibra cea mai intimă a *Impresiilor*. În neuitata seară Enescu din ediția a XI-a a Festivalului Internațional „George Enescu", Cristina Anghelescu s-a aflat „în cea mai artistică ipostază în care ne-a fost dat să o întîlnim pe admirabila violonistă. Flexibilă, emoționantă, găsind exact taina intonării acelor celule vii din care se alcătuiește miracolul inegalabilei capodopere, *Sonata a III-a în caracter popular românesc*, interpreta ne-a dat o plăsmuire exemplară a lucrării, strictă și inspirată, adevărată și plină de fantezie." (Alfred Hoffman — Agenda festivalului nr. 5).

Celor două capodopere li se adaugă lucrări scrise de Enescu în anii tinereții pentru vioară și pian la patru mîini, recitalul susținut la Ateneul Român în care au fost prezentate în primă audiție absolută și discul înregistrat ulterior de Cristina Anghelescu alături de Suzana Szöreny și Corneliu Rădulescu constituind momente inedite de un deosebit interes.

În repertoriul violonistei mai figurează *Sonata* de Pascal Bentoiu, *Trio* de Valentin Gheorghiu (prezentat admirabil în ediția a IX-a a Orfeului moldav — Tescani 1988 în compania compozitorului și a lui Aurel Niculescu), precum și *Anotimpurile* de Theodor Grigoriu, aceasta din urmă fiind de curînd inclusă între opusurile interpretate de Cristina Angnhelescu.

Înregistrări la Radio și televiziune și două discuri „Electrecord" completează „fișa" artistică a interpretei ; dacă primul disc cuprinde lucrări concertante de Mozart *(Concertele 1, 2* și 7 și *Rondo)* realizate în compania orchestrei din Oradea dirijată de Ervin Acel, cel de al doilea înmănunchează cele trei piese enesciene de care aminteam — *Pastorala, Menuet trist* și *Nocturna*.

Mereu prezentă în viața de concert a țării și în mari centre culturale europene, mereu la cote maxime de exigență interpretativă, Cristina Anghelescu urcă, treaptă cu treaptă, pe drumul anevoios către perfecțiune, ideal la care aspiră orice artist adevărat ; o așteptăm, curînd, într-o pagină de mare generozitate — *Concertul* de Sibelius, ce se va adăuga astfel repertoriului său concertistic de largă cuprindere.

Anca FLOREA

Concertele simfonice ale Filarmonicii „G. Enescu"

De loc întîmplător, în luna februarie concertele simfonice ale Filarmonicii bucureștene au propus publicului Ateneului Român creații cu orientări stilistice dintre cele mai diferite, lucrări ale compozitorilor noștri — personalități aparținînd unor generații de asemenea diferite.

De la Mircea Basarab, Anatol Vieru și pînă la creația tinerei compozitoare Doina Rotaru-Nemțeanu, varietatea stilistică atît de evidentă atestă nu numai existența unui veritabil climat de efervescență creatoare, ci tendința către o adecvată informare a publicului meloman.

În literatura simfonică românească a mijlocului secolului nostru, *Variațiunile simfonice* de Mircea Basarab reprezintă o lucrare de maestru, abil mînuitor al aparatului orchestral ; și tocmai acest aspect al eficienței timbrale coloristice — gîndită de compozitor pe linia tradiției creației lui Paul Constantinescu și Mihail Jora, a fost admirabil portretizat de dirijorul Ilarion Ionescu-Galați, în primul concert al lunii.

O săptămînă mai tîrziu, același colectiv simfonic — aflat de această dată sub conducerea dirijorului Horia Andreescu — a oferit publicului bucureștean, în primă audiție absolută, *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, lucrare prezentată cu participarea solistică a lui Ivan Monighetti, din U.R.S.S. Scrisă în urmă cu doi ani și dedicată în mod special solistului oaspete, actuala simfonie se impune drept una dintre lucrările importante de acest gen realizate la noi, în acest sfîrșit de deceniu și desigur o lucrare unică în felul ei în literatura concertantă românească a acestor ani. Recunoaștem aici experiența cu totul remarcabilă a compozitorului, experiență pregnant marcată, în urmă cu peste un sfert de veac, de strălucitorul, de neoclasicul *Concert pentru violoncel și orchestră*. În schimb, actuala *Simfonie concertantă* revelează o cu totul altă atitudine componistică ce se reclamă unei generozități interioare, unei expresii prolixe caracteristice lucrărilor scrise de compozitor în ultimii, aproximativ zece ani. Privite în special din acest punct de vedere — punct spre care devine convergentă însăși expresia de specific violoncelistic — cele cinci secțiuni mari ale lucrării se organizează ca într-un poem simfonic sui generis cu violoncel obligat. Reluînd — cu sens retrospectiv — tipare anterior formulate în precedente lucrări concertante, sau experiențe proprii în domeniul microtoniilor, al politempiei, compozitorul le conferă o tentă expresivă predominant lirică, chiar crepusculară, ce amintește — în special în partea centrală a lucrării prin suprapunerea cîntecelor din folclorul copiilor — de un anume tragism de tip mahlerian. Construcție ferm trasată, de o vădită complexitate, acest ultim mare opus datorat lui Anatol Vieru se constituie, fără echivoc, într-o lucrare importantă a repertoriului violoncelistic concertant contemporan ; iar faptul rămîne evident chiar dacă tonusul comunicării artistice apare de această dată atenuat. Este meritul de excepție al celor doi protagoniști de a fi vitalizat literalmente, în fapt sonor, această lucrare. Dirijorul Horia Andreescu a dat sens expresiv construcției muzicale, i-a concretizat atît pe etape, cît și în ansamblu, finalitățile ideatice ; iar acest dăruit artist intelectual care este Ivan Monighetti, un pasionat propagator al creației contemporane, a întărit, prin tonul său ardent, sensul expresiv al textului, conferindu-i valențe de autenticitate a trăirii artistice.

Ori, după părerea mea, tocmai această autenticitate, de natură pregnant poetică, a demersului componistic, constituie argumentul de bază în componistica pe cît de matură pe atît de luminoasă a Doinei Rotaru-Nemțeanu. Concertul pentru clarinet și orchestră — realizat de Leontin Boanță în zilele de 16 și 17 februarie, sub bagheta dirijorului Ion Baciu — este, literalmente, o lucrare de temeinic și durabil succes la public pentru că temeinică apare aici solicitarea unei sensibilități umane în egală măsură perene și elevate de autentică prospețime spirituală. Intens elaborată, deloc sofisticată, această lucrare concertantă și-a croit, deja, un drum binemeritat în viața noastră de concert. Și este îmbucurător de constatat faptul că un tînăr solist ca Leontin Boanță, membru al colectivului simfonic al Filarmonicii bucureștene, înțelege cu o asemenea pertinență specificul concertant al acestei lucrări lipsită de etalări solistice virtuoze, evoluția clarinetistică prelungindu-se ca o voce predominantă a ansamblului, parte componentă a evoluțiilor structurale ale discursului muzical.

Dintre maeștrii concertiști care au evoluat pe scena Ateneului în luna februarie, îl voi menționa, în primul rînd, pe pianistul Dan Grigore, în zilele de 2 și 3 ale lunii, cu *Concertul în do minor* de Mozart. Prezență interpretativă creatoare, interpretul reclădește prima parte a lucrării în sensul unui veritabil poem simfonic cu pian protagonist, moment a cărui culminație a constituit-o grandioasa cadență a pianului, cadență aparținînd lui Johannes Brahms. Este o secțiune de un interes aparte, dacă este privită în sine, dar ea devine total nepotrivită în context prin grandilocvența virtuoză a etalării pianistice, grandilocvență proprie epocii romantice a mijlocului de secol XIX ; în același sens al supradimensionării dinamice, mai ales, au fost realizate și pasajele de bravură ale finalului acestui concert. Impresionant rămîne felul în care Dan Grigore dezvoltă și aici acel antren interior de o muzicalitate cuceritoare ; mă refer, în primul rînd, la puritatea, la claritatea trăsăturii conductului melodic în partea mediană a lucrării, la timbrarea sonoră magistral realizată, reflex firesc al unei bogate și imaginative gîndiri muzicale, la acea veritabilă „orchestrare" a planurilor sonore ce susțin o agogică suplă, vie, în acel minunat *Preludiu* de Bach, din *Clavecinul bine temperat*, oferit în supliment, pentru a răspunde entuziasmului publicului.

În schimb, nu am fost de loc bucuroși să observăm în *Concertul în do minor* de Mozart evoluțiile haotice ale suflătorilor de lemn, în seara zilei de 2 februarie, evoluții cu totul incompatibile cu nivelul exigențelor primei scene de concert a țării.

În ultimele două concerte simfonice ale lunii, doi dintre soliștii mult apreciați de publicul bucureștean — pianistul Valentin Gheorghiu, în *Piesă de concert* de Weber și violonistul Ștefan Ruha, în *Fantezia pe teme scoțiene* de Bruch, au etalat evoluții neelocvente, marcate de vădite indispoziții și indisponibilități individuale, sperăm, cu totul pasagere, mă refer la concertele din seara zilelor de 16 și, respectiv, 24 februarie.

Dintre marile opus-uri simfonice prezentate, în această perioadă, publicului Ateneului, voi menționa — tot în ordine cronologică — *Simfonia a V-a, în re minor*, de Felix Mendelssohn Bartholdy, realizată sub bagheta dirijorului oaspete Ilarion Ionescu-Galați. Lucrare importantă a simfonismului preromantic postbeethovenian, această creație mendelssohniană solicită în mod special aportul de forță, de consistență sonoră al instrumentelor de suflat, al alămurilor în special. Este meritul deosebit al dirijorului Ilarion Ionescu-Galați de a fi reabilitat, în partea a doua a concertului, întregul „pachet" al suflătorilor. Sub bagheta sa, *Simfonia* a răsunat sobru, aidoma unui bloc sonor de o consistență expresivă, deloc

greoaie. Am în gînd introducerea lentă, bine tensionată, cu un contrast impresionant formulat față de mișcarea rapidă a primei părți. În mod cert, dirijorul știe să confere acel firesc, acea naturalețe a evoluției muzicale fie că este vorba de melodicitatea înaripată a Scherzo-ului, fie de candoarea Andantelui. Atent pregătită a apărut și structura complexă a finalului căruia Ilarion Ionescu-Galați, cu gestica sa sugestivă, antrenantă, îi impune o logică a finalităților constructive, expresive.

Celălalt dirijor oaspete al filarmonicii bucureștene a fost, în aceeași lună, Ion Baciu, prezent pe podiumul de la Ateneu cu pagini atît de reprezentative ale repertoriului postromantic cum sînt *Preludiu* și *Dansul fetelor flori* din opera *Parsifal* de Wagner și poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss. Am admirat și de această dată, prestanța gestului inspirator de care dispune Baciu îndeosebi în muzica acestei zone stilistice, muzică pe care o tălmăcește cu un veritabil har al adresării artistice; mă gîndesc îndeosebi la paginile wagneriene magistral susținute nu numai expresiv dar și din punct de vedere sonor, tehnic. Lucrare ce aparține repertoriului curent al filarmonicii bucureștene încă din perioada directoratului lui George Georgescu, celebrul poem simfonic straussian a fost realizat în seara zilei de 16 februarie, fără strălucire, în limitele unei corectitudini acceptabile deși cornul, în enunțul temei lui Till a etalat neglijente intonaționale, deși solo-ul viorii a fost inflexibil formulat, agresat chiar de durități sonore.

Două dintre concertele simfonice ale aceleiași perioade au fost conduse de unul dintre dirijorii casei — să spunem așa —, de Horia Andreescu, interpret ce dispune de o tinerețe artistică contaminantă, de o comunicare muzicală neofilită: ce se exteriorizează cu necesitate pe cît de logică pe atît de spiritualizată, iar aceasta atît în pagini curente ale repertoriului simfonic cum sînt *Preludiile* de Liszt, *Simfonia a II-a* de Brahms, *Rapsodia a II-a* de Enescu, cît și în pagini mai rar frecventate atît de public cît și de colectivul simfonic bucureștean, cum este *Serenada a II-a, în la major*, de Brahms. În mod cert, temeiul demersului său interpretativ îl constituie — pe de o parte — vitalitatea interioară mobilizatoare, elocvență din punct de vedere artistic, și — pe de alta — rîvna neobosită a slefuirii timbral-sonore ce operează constructiv de la nivelul celulei muzicale și pînă la acela al structurii mari, complexe a discursului. S-a insistat mult și pe drept temei, asupra vocației de constructor de care dispune Horia Andreescu; aceasta devine operativă în genuri atît de diferite cum sînt paginile brahmsiene anterior amintite și anume *Serenada* pentru suflători și corzi grave, căreia dirijorul îi sesizează cu pertinență specificul scriiturii situate la granița domeniului cameral cu cel simfonic, precum și *Simfonia a II-a, în re major;* cu excepția finalului primei părți, neglijent formulat de alămuri, lucrarea a „respirat", literalmente, în baza unui flux continuu vitalizator, ordonator în ceea ce privește corelarea logică a timpilor, transparența sonoră și flexibilitatea nostalgică a Scherzo-ului. Numai cu o asemenea încărcătură interioară, cu asemenea finalități profesionale, mai pot fi audiate pagini simfonice celebre care, în mod regretabil, au fost și sînt încă uzate de interpretări rutiniere.

Dumitru AVAKIAN

Din concertele Radioteleviziunii

Paul Popescu — Mincio Mincev

Primul concert din februarie (joi 2) a fost condus de Paul Popescu și ne-a îngăduit reîntîlnirea cu violonistul bulgar Mincio Mincev. La început am ascultat *Burlesca* de Mihail Jora, căreia șeful de orchestră i-a subliniat caracterul, tipic jorean, reieșind din ritmica asimetrică, din orchestrația densă. Evoluția oaspetelui bulgar a confirmat bunele impresii anterioare: sunet limpede, conduct melodic logic și cald, strălucire virtuoză, stil adecvat. În Mozart *(Concertul nr. 4)* a fost plin de eleganță, grație și expresivitate; în Saint-Saëns *(Introducere și Rondo capriccioso)* a avut fraza adecvată, bravură tehnică (admirabilă în staccato într-o trăsătură de arcuș); i-am (re)descoperit profunzimi lirice și cea mai nobilă simțire în Massenet *(Meditație,* din opera *Thaïs).* Colaborarea strînsă dintre dirijor, solist și orchestră și-a arătat roadele. Interpretarea *Simfoniei a VI-a, „Pastorala",* de Beethoven a sedus prin rigoare și dinamism, prin echilibrul între spiritul clasic și elementele programatice ce prevestesc atitudinea romantică, prin desfășurarea — etajată sau în succesiune — a elementelor fluxului sonor. Ca de obicei, evoluția lui Paul Popescu a potențat disponibilitățile orchestrei, care s-a dovedit flexibilă, eficientă.

Cristian Mandeal — Luminița Petre-Rogacev

Ultimul simfonic din lună (23 februarie), a fost oarecum simetric cu primul, ca program (piesă românească — lucrare concertantă — simfonie) și calitate interpretativă. Arta violonistei Luminița Petre-Rogacev este mult deasupra comunului. De acest adevăr ne-a convins prin *Concertul* de Glazunov, cîntat cu dreaptă cumpănire între latura lui (ușor) postromantică și cea de strălucitoare expansivitate (secțiunea finală), prin cele trei suplimente (Ysaye, Saint-Saëns, Paganini), fiecare de altă factură, fiecare executat în stilul lui propriu. La pupitru, Cristian Mandeal a impus, și de astădată, prin claritatea concepției și adecvarea ei la stilul partiturii, prin precizia și eficiența gestului, prin mobilitatea și vitalitatea sentimentelor tălmăcite deopotrivă cu forță și cu sensibilitate. În *Vitralii* de Mihai Moldovan a fost de admirat plămădirea blocurilor sonore specifice, sugerate de practici instrumentale populare, juxtapunerea lor. *Simfonia a II-a* de Schubert a căpătat o rară vivacitate nu numai prin tempii adoptați, ci și prin chibzuita pulsație a tuturor elementelor componistice care conferă partiturii varietate și bogăție. Concursul orchestrei a fost deplin și rezultatele conlucrării cu dirijorul mai mult decît lăudabile, instrumentiștii acestei merituoase formații etalîndu-și adevărata și excelenta formă. S-a dovedit încă o dată că profesionalismul este însumarea muncii, talentului, entuziasmului și seriozității. Nici după bis (destul de rar solicitat pentru piesele orchestrale) publicul nu-și potolea entuziasmul și admirația, părăsindu-și cu greu locurile, vrînd, parcă, să eternizeze bucuria contactului cu arta autentică.

Petre CODREANU

Medalion coral Ioan D. Chirescu

Radioteleviziunii române îi revine meritul deosebit de a fi inaugurat recent o nouă serie de manifestări muzicale urmărind scopul de a omagia mari personalități ale culturii noastre muzicale, clasici ai muzicii corale românești. Iată că opțiunea organizatorilor pentru concertul inaugural s-a oprit asupra unei figuri centrale a coralisticii noastre, care este Ioan D. Chirescu. Personalitate de mare anvergură, în egală măsură compozitor, dirijor și profesor, Ioan D. Chirescu a știut și a reușit să facă totul cu simplitatea și firescul cu care sînt realizate toate lucrurile mari: a fost un compozitor căruia i-au fost străine căutările sterile în domeniul limbajului, adop-

tînd formule aparent banale dar cărora le-a conferit substanță muzicală. A dirijat celebra corală „Carmen" preluată de la ilustrul său înaintaș D. G. Kiriac utilizînd gesturile sale precise, economicoase. A știut să fie profesor și rector al Conservatorului folosind duhul blîndeții, înțelepciunea și calmul care i-au caracterizat întreaga existență. Cei ce au avut șansa de a-l fi cunoscut nu vor putea uita niciodată generozitatea sa firească, bunul simț, modestia sub care clocotea, mocnită flacăra vie a unui talent neobișnuit.

Sarcina dificilă de a prezenta esențioane reprezentative din creația Maestrului a revenit unui grup de formații corale bucureștene aflate în elita corurilor Capitalei. Programul a fost deschis de „Gaudeamus", corul de studenți al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" dirijat de Gh. Oprea, cor a cărui prezență muzicală a fost la înălțimea entuziasmului firesc al foarte tinerilor săi componenți. Foarte tineri dar și .. numai tineri (!) căci în rîndurile formației am putut remarca și destui absolvenți (unii dintre ei au părăsit de ani buni facultatea devenind profesori de muzică, redactori la Radio — Mihai Cosmin Popescu — interpreți cunoscuți — organistul Marcel Costea — etc.) care, cu un entuziasm și o pasiune adolescentină continuă să rămînă atașați de corala studențească. „Gaudeamus"-ului datorăm o foarte bună versiune a unei excelente lucrări a lui Ioan D. Chirescu, madrigalul *Cocorul*, lucrare mai rar interpretată și care se distinge printr-o remarcabilă scriitură polifonică reliefată cu măiestrie de dirijorul formației, lect. univ. Gh. Oprea.

Corul de copii al Radioteleviziunii condus de atît de energica, inteligenta și sensibila dirijoare care este Eugenia Necula Văcărescu a venit, o dată în plus, să ne confirme faptul că a atins un punct de vîrf în existența sa (credem noi, cel mai înalt). Suplu, maleabil ansamblul reușește să „sune" ca un cor mare sau ca unul cameral (după cum reclamă textul muzical), emisia vocală adaptîndu-se perfect solicitărilor dirijorale. Scările dinamice și agogice se dovedesc uimitor de extinse, intonația desăvîrșită. În aceste condiții piese cum ar fi *Dormi copilul mamei drag* (solistă Roxana Stîngaciu), *Cine mișcă după ușă* (solist Gabriel Alexandru) sau *Cutezători pornim în viață* au beneficiat de versiuni interpretative de excepție. Un cuvînt deosebit despre acompaniamentul pianistic cu totul remarcabil asigurat de Constantin Sandu.

Un fenomen similar celui observat la corul „Gaudeamus" îl putem semnala și în cazul formației camerale a Ansamblului C.C. al U.T.C. *Preludiu*. Conducătorul ei, excelentul dirijor Voicu Enăchescu, a știut să-și aducă formația la altitudinile superioare ale zonelor interpretative, motiv pentru care cei mai mulți dintre valoroșii lui coriști i-au rămas fideli. „Preludiu" este la ora actuală un cor de cameră de marcă, o formație ce poate rivaliza cu oricare alta similară. Și, să nu uităm, nu este un cor profesionist. Meritele dirijorului sînt cu atît mai mari cu cît el a reușit în permanență să integreze noi tineri membri, pe care i-a asimilat perfect acestui organism muzical impecabil care este în prezent „Preludiu". Lucrări atît de cîntate cum ar fi *Mama* (foarte bună intervenția solistică a lui Lucian Marinescu) sau *Doruleț*ul au sunat sub bagheta sensibilă a lui Voicu Enăchescu mai proaspete și mai convingătoare ca oricînd.

Un scurt intermezzo instrumental ne-a oferit surpriza (plăcută) de a lua contactul cu o lucrare de școală realizată de Ioan D. Chirescu la Paris, în timpul studiilor sale cu celebrul profesor și compozitor Vincent d'Indy. Fără să exceleze prin originalitate, *Tema cu variațiuni* a demonstrat un înalt grad de meșteșug și o muzicalitate evidentă (versiunea interpretativă a aparținut pianistului Remus Manoleanu).

Încheierea concertului a purtat semnătura acestui ansamblu coral de prestigiu care este Corul Radioteleviziunii române condus de un vesnic entuziast și remarcabil muzician care este Aurel Grigoraș. Ceea ce este uimitor, mai înainte de orice, la Aurel Grigoraș este excepționala sa știință de a face formația să sune! Deși avea la dispoziție un ansamblu ce ar putea fi considerat cameral (am numărat 46 de coriști pe scenă) sonoritateaa degajată de cor, amplă, frumoasă, „rotundă", dădea senzația pe care o ai ascultînd un cor mare, de cel puțin 70—80 de persoane. Ne gîndeam cum ar suna acest cor al Radioteleviziunii dacă ar avea măcar 60 de membri! (cred că această întrebare ar trebui să preocupe și pe cei ce răspund de destinele valorosului ansamblu). Alături de formația corală am avut nespusa plăcere de a ne reîntîlni cu această minunată, inegalabilă artistă care este Emilia Petrescu, reamintindu-ne de frumoasele zile cînd ne bucura atît de des cu prezența ei vocală unică. A făcut-o și acum ca și atunci și (ne gîndim, sperăm) că o va mai face și în continuare. Alături de ea tenorul Carol Herca și pianista Ioana Thomas au completat fericit prezența remarcabilă a corului Radioteleviziunii. Din programul său am aminti *Fata din Carpați*, *Bade Luca* și *Republică măreață vatră*, acest model perfect de cîntec patriotic, de o simplitate (aș îndrăzni să spun) genială.

Întrunind sufragiile unui public numeros, concertul coral Ioan D. Chirescu s-a dovedit a fi o splendidă inițiativă a Radioteleviziunii române pe care o dorim continuată.

Dan BUCIU

„Integrala cvartetelor de coarde" de Ludwig van Beethoven

Cvartetul „Voces" al Filarmonicii „Moldova" din Iași

Concentrată în numai 8 zile (6 concerte) integrala cvartetelor de Beethoven a fost *Evenimentul* pe care orice stagiune muzicală din lume îl rîvnește. Cu atît mai mult semnificativ, cu cît pasiunea pentru muzica de cameră nu găsește, prea des, o ofertă corespunzătoare. Datorăm deci cvartetului „Voces", excelentei sale constituiri — Bujor Prelipceanu — vioara I, Anton Diaconu — vioara a II-a, Gheorghe Stanciu — violă, Dan Prelipceanu — violoncel — împlinirea acestei aspirații. Le datorăm o viziune și o eficiență a interpretării care au dat acelei săptămîni întîietate în ceea ce memoria iubitorului de muzică va păstra, ca pe o valoare selectată, dintr-o totalitate de experiențe trăite. Comentariul acestor opere fundamentale nu va ocupa rîndurile dedicate integralei, după cum nici analiza fiecăreia din cele 17 versiuni, nu este posibil a fi cuprinsă. Esential apare, pentru nevoia noastră de a contempla efectul acelor seri, nivelul înalt de *civilizație muzicală* la care Cvartetul „Voces" situează tălmăcirle sale. Cu totul remarcabilă este, de la primele pagini de muzică parcurse, *calitatea sonoră* pe care ansamblul și-a fortificat-o cu rîvnă a perfecționării unui vast sistem de mijloace și relații instrumentale (implicit umane), dar și cu o conștiință înteleaptă asupra însemnătății primordiale a acestui efort. Mai mult, unitatea desăvîrșită a sonorității este condusă într-o zonă particulară. Intensitățile păstrează mereu, în diversitate, un mod devenit firesc de a cultiva rostirea discretă, intimitatea, șoapta: timbrurile, manevrate cu subtilitate în nuanțe palide, se topesc egal în glasul moale, delicat, evoluînd cu suplețe fină și adecvată unei mentalități severe, care menține ambianța originară a stilului muzicii de cameră. Cvartetul „Voces" a reușit să-și compună „glasul" (ca toate marile ansambluri de cvartet) care este — cred — hotărîtor pentru versiunile proprii. Tocmai această albie sonoră cuprinde, ca perfecțiune, cvartetele de Beethoven în apoteoza clasicității lor. Sădită odată

cu conceptul armoniei, înflorind odată cu manevra desăvîrşită a gîndirii armonice, tehnica şi expresia cvartetului de coarde sînt stăpînite tocmai în deplină confortabilitate, logică şi instinctivă a interpreţilor, cu acest miez constitutiv; „Voces" respiră omogen, evoluînd pe aceste trasee ale arhitecturilor beethoveniene. Astfel, îmi pare că s-a realizat ca valoare supremă a redării în monumentalitatea şi fastuoasa alură sintetică, legînd toate virtuţile compozitorului în momentul precis al dominării echilibrului lăuntric, concentrare şi control aspura desfăşurării clare, de la ansamblu la detalii, interpretarea celor trei cvartete „Razumovski" (op. 59). Ele au fost repartizate în trei programe. *Nr. 1 în fa major*, ca deschidere a programului, model în întregime, de duminică 5 februarie; *al doilea, în mi minor*, plasat după *Marea Fugă*, demonstrînd prin vecinătate şi evident, cît de ataşată le este interpreţilor, afectiv şi intelectual această etapă, *armonia* luminînd din interior muzica (nu neapărat ca procedeu de scriitură), exprimarea biruitoare a omenescului, a creatorului în acord cu sine (în proporţionalitate impecabilă, mînuire a libertăţii în raport cu tiparele formale, splendoare a rostirii tematice). *Cvartetului nr. 3, în do major* i-a fost hărăzită şi încheierea „glorioasă" a întregului ciclu, dovadă peremptorie că ansamblului „Voces" îi convine cel mai bine *acest Beethoven*, „congruenţa perfectă între intenţie şi realizare", cum ar spune Tudor Ciortea. „Clasicitatea" este mediul de predilecţie al evoluţiilor cvartetului ale cărui optime reuşite, pe acest tărîm, au infiltrat serialului un tip de unitate-astfel-specifică: Beethoven este *unul* de-a lungul drumului spre acumulările zidite în ultimele cvartete, pînă la „triada finală" (teză-antiteză-sinteză, *Cvartetele op. 132, 130, 131*, realizare a triadei hegeliene aşa cum presupune „cu suficientă certitudine" Wilhelm Berger). Dar *Marea Fugă*? Mîna răzvrătită a ziditorului a sculptat acolo materia sonoră, impulsionat de o teribilă impetuozitate şi nu este destrămare sau abstracţiune „în sine", ci un alt mod de a construi.

Ceea ce am numit înalt grad de civilizaţie muzicală observă toate cele şase seri, cu desfăşurarea lor ordonată de deliberarea interpreţilor asumîndu-şi, pentru fiecare concert, un grupaj de opere caracteristice etapelor principale ale evoluţiei stilului beethovenian. Ca şi încheierea, deschiderea ciclului a fost judecată cu justeţe: din seria *op. 18*, numai *nr. 4* este în tonalitate minoră şi nu oricare, ci do minorul cu atîtea rezonanţe în cuprinderea ideilor muzicale de la început capabile să susţină mişcările dramaturgiei jucate instrumental. *Do minorul*, în atîtea ipostaze folosit de Beethoven (tocmai în această perioadă — 1800 — compozitorul scria şi *Concertul pentru pian şi orchestră în do minor*, sădind în el, ca şi în cvartet, premize cu lungă bătaie, pînă la finalul *Ariei cu variaţiuni* din *Sonata op. 111*). *Cvartetul în do minor* ne pune în contact şi cu modul în care interpreţii realizează, chiar cu o intenţionată vehemenţă caracteristică, „sforzati", reîntîlnite de-a lungul întregului ciclu. Temperamentul lui Beethoven va răbufni ca o semnătură trasată rapid în ambianţe extrem de diferite.

Instrumentiştilor le este accesibilă tehnica dezvoltărilor tematice, pilonii situînd în antiteze lămurite contrastul, opoziţiile conturate, cresterea organică a discursului din motivele de bază. „Marca" cvartetului este pe de o parte dată de intensitatea lirică, trăire tulburătoare a expresiei emoţionale în paginile animate de cea mai elevată configurare a subiectivului. *Adagio affetuoso* din *Cvartetul nr. 1 în fa major op. 18*, *Molto adagio*, imnul de gratitudine (în modul lidian) din *op. 132 în la minor*, cele trei mişcări de ton confesiv din *op. 131, în do diez minor*, în fine, creaţia lui *Adagio ma non troppo e molto cantabile* din *op. 127 în mi bemol major*, pînă la ultimul *Lento assai, cantante e tranquillo* din *op. 135 în fa major*. În fapt *toate* paginile de cantabilitate, acele locuri unde un duh al sensibilităţii a prezidat gîndul compozitorului, au, în unitatea comunicativă a muzicienilor cvartetului, interpreţii ideali.

2

Pe de altă parte jocul spiritului beethovenian, jocul figurativ, ritmica pregnantă, motorizările prin grupuri ascendente, confruntările strînse pe suprafeţe ritmice, sînt manevrate cu abilitatea şi libertatea pe care un instrumentist nu le posedă decît atunci cînd şi-a depăşit oricare ţintuire în preocuparea pentru rezolvările pur tehnice. Ori, cei patru le-au depăşit „împreună". „Voces" domină arta variaţiunii din care cresc atîtea pagini de dans sau de animaţie pasionată. *Scherzouri, Menuete, Vivace alla marcia* (assai vivace), *Alla danza tedesca* (Allegro assai), *Presto-uri* pînă la *Grave ma non troppo, Trato allegro* (op. 135) şi *Finale-allegro* (înlocuind *Marea Fugă*, în op. 130) sînt parcurse cu aceeaşi mlădiere: în fapt ansamblul şi-a perfecţionat capacitatea de a urmări, fără urmă de crispare, mişcările substanţei muzicale în toate facturile de la frescă la miniatură.

Superbă, continuitatea discursului, în toate ipostazele sale variate. Personalitatea cvartetului, încrustată „glasului" propriu şi aspirînd la o cuprindere globală a ciclului, în unicitatea lui estetică, s-a plămădit în timp şi din rezerva fiecărui instrumentist în a-şi face auzită propria individualitate. Aceasta pare a fi fost pentru „Voces" ghidul ascensiunii către performanţele actuale. Raţiune pentru care reliefurile solistice sînt estompate (vioara I), iar vocile fiecărui instrument au un fel particular de a „pipăi sonor" configuraţiile de prim plan. Muzicalitatea rară şi temperamentul cuceritor al solo-urilor violoncelului cultivă o rafinată artă a retragerii rapide; glasul violei propune cu aceeaşi discreţie rostul său în spaţiul sonor proiectat de partitură; vioara a II-a este prezenţă necesară, eliberîndu-se cu aceeaşi grijă pentru funcţionarea omogenă a mecanismului general.

★

„Pun în aceste Cvartete esenţialul credinţei mele muzicale (un cuvînt cam lung pentru iubire, căci nu despre aceasta este vorba?) şi le consider tot atît de indispensabile căilor şi semnificaţiei artei — atîta cît un muzician al epocii mele concepe arta sa şi s-a străduit să o înţeleagă — pe cît este de indispensabilă căldura pentru viaţă. Sînt de asemeni o victorie asupra temporalităţii, poate chiar mai durabile, după cum evenimentele tind să o demonstreze, decît alte victorii repurtate în alte arte, căci ele, cel puţin, nu pot fi nici bombardate, nici topite, nici strivite de progres".

(Igor Stravinski — 1968)

Cvartetul „Voces" a rostit tocmai acest adevăr.

Ada BRUMARU

Portret de compozitor: Fred Popovici

Întotdeauna favorabil unei manifestări de muzică contemporană, Studioul T. 8 al Radioteleviziunii a dăruit ca de obicei o anume intimitate relaţiei interpret-public şi în concertul dedicat portretului componistic Fred Popovici. Autorul a apărut în tripla ipostază de creator, prezentator şi (în cazul *Simfoniei de cameră*) dirijor al propriei creaţii — ceea ce a adăugat portretului său un plus de interes şi autenticitate.

Desigur, Fred Popovici este un excelent vorbitor şi unul dintre cei mai avizaţi cunoscători ai fenomenului muzical, iar autoprezentarea sa a fost şi în sine o strălucitoare reuşită. El este însă şi (de ce n-am spune-o) unul dintre puţinii continuatori ai unei tradiţii de intensă acumulare şi asimilare a tot ce înseamnă cultură naţională şi universală, tradiţie care şi-a pus pecetea pe creaţia generaţiilor lui Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu sau Ştefan Niculescu. Fred Popovici se află înainte de toate pe poziţia unui om

de cultură și aceasta este prima și ultima rațiune a creației sale muzicale. Lucrările sale sînt cele ale unui artist marcat profund de setea neostoită de cunoaștere și contemplare.

Compozitorul, deschis receptării a tot ce înseamnă un nou punct de vedere (fie că acesta se manifestă în artă, știință, filosofie) are însă vocația cercetătorului și mai presus de orice o pătimașă încredere în forța lucidității intelectuale. Pentru Fred Popovici arta nu este un mijloc de exprimare a unor mai mult sau mai puțin confuze stări emoționale ci un mod de investigare a lumii reale și imaginare, o cale de cunoaștere și stăpînire a obiectivului și subiectivului.

Compozitorul elaborează, asemenea unui om de știință, adevărate planuri de cercetare a materiei sonore, de la urmărirea sintaxelor și a proceselor lor transformaționale (un loc privilegiat îl ocupă în aria sa de interes — heterofonia și multiplele ei deschideri) pînă la disecarea cu minuție a determinantei ultime a fenomenului muzical — sunetul însuși.

Concentrice (1976) pentru pian se conturează ca o lucrare în care este urmărită oscilația centripetă și centrifugă în jurul unor nuclee ritmico-melodice foarte simple, într-o evoluție de tip transformațional.

Concertul pentru clarinet și orchestră (din ciclul „Melos") pornește de la semnificația esențială a raportului de cvintă, configurînd un proces de gîndire de asemenea transformațională de-a lungul a două secțiuni în care există o permanentă pendulare între Do și Sol. Din țesătura inițială a cadențelor clarinetului (la granița dintre sunet și zgomot) se ivesc treptat texturi viguroase ale unor linii melodice. *Incon-secvențe*, una dintre lucrările cele mai reușite ale autorului, propune de-a lungul unei forme pentapartite structuri preluate din trei lucrări anterioare : *În căutarea timpului pierdut*, *Secvențe*, *Concertul pentru flaut și orchestră*, grupate aleator două cîte două într-o evoluție marcată de influența celei de a treia structuri.

Simfonia de cameră — prezentată în prima audiție sub bagheta compozitorului a circumscris formei tripartite structurile profilate în ciclul „Introducere în anatomia sunetului". Dincolo de interesul stîrnit de însăși făptura sonoră a acestei mai puțin obișnuite „anatomii", apariția compozitorului la pupitrul dirijoral ni s-a părut semnificativă în ipoteza pe care o propunea o baghetă dedicată total muzicii contemporane cu devotamentul, în deplină cunoștință de cauză, al creatorului și muzicologului.

Seara s-a încheiat cu opera *G* — pe un libret după „La țigănci" și „Nuntă în cer" de Mircea Eliade — lucrare aparte în catalogul creației compozitorului și care reliefează o latură puțin cunoscută a personalității lui Fred Popovici — deschiderea spre lumea teatrului, simțul său regizoral autentic. Substanța muzicală, izvorîtă din lumea cunoscută a lucrărilor compozitorului este admirabil organizată și pusă în slujba unei viziuni teatrale clar configurate. Complexitatea conotațiilor metamuzicale nu alterează limpezimea ideilor, calitățile evidente ale operei fiind echilibrul construcției muzicale și eficiența ei scenică.

Georgeta Stoleriu, Ruxandra Donose, Pompei Hărășteanu, Florin Diaconescu — împreună cu orchestra Radioteleviziunii Române condusă de Ludovic Baci, au format o echipă ideală care a reușit să făurească o versiune convingătoare a lucrării. Adrian Tomescu — o prezență austeră în *Concentrice* pentru pian, Leontin Boantă — solistul *Concertului pentru clarinet și orchestră*, acompaniat de formația Radio sub bagheta lui Modest Cichirdan — întotdeauna autentic și sensibil muzicii contemporane — alături de Inna Oncescu, Marius Lăcraru, Traian Ionescu, S. Nancu (în *Incon-secvențe*) și de un grup de instrumentiști reputați ai Radioteleviziunii Române — au concretizat, într-o interpretare de mare ținută artistică, creațiile compozitorului.

Concertul de autor a lui Fred Popovici îl confirmă ca o certitudine a generației sale, luminînd noi valențe ale unei personalități extrem de complexe, încă prea puțin cunoscute.

Maia CIOBANU

Actualizarea creației românești (XI)

Admirabilă și profitabilă, inițiativa Filarmonicii bucureștene și a Uniunii Compozitorilor, emblematic intitulată „Muzica românească în actualitate", uimește prin pulsația ei regulată (mensuală), fără urme de sincope ori derogări conjuncturale (făcînd de neascuns tenacitatea, febrilitatea conduitei de organizator a lui Șerban Nichifor). Fără a avea un program estetic anume, reuniunile desfășurate sub acest generic au — dincolo de caracterul miscelaneu, polimorf — alura unei expoziții în care publicul trebuie să exceptezе panotarea și să-și focalizeze atenția exclusiv asupra exponatelor. Ca în concertul din 13 februarie de la Ateneu, cînd varii atitudini creatoare și-au dat întîlnire într-un program deliberat compozit, aflat totuși sub semnul ubicuității, tradusă printr-o anume culoare locală mai mult sau mai puțin neaoșă. Christian Berger, de pildă, semnalează în *Sonata pentru vioară solo* legături foarte discrete cu folclorul, traseele melodice fiind rezultatul unei gîndiri austere, probabil numerice, dezvoltătoare prin excelență. *Sonata pentru flaut* și pian de Mircea Chiriac trădează în schimb sursa curat folclorică altoită pe travaliul specific formelor clasice. Relația cu folclorul este, deasemeni, foarte intimă în *Sonata pentru clarinet și pian* de Tudor Ciortea — în care am reîntîlnit verva ușor malițioasă, lirismul ironic al autorului — și în *Sonatina pentru vioară și pian* de Tiberiu Olah — lucrare de tinerețe, sămînța (în special partea III-a) recoltelor de mai tîrziu. O atitudine limpidă manifestă Dan Bălan în *Trei lieduri pe versuri de Petre Ghelmez* pentru soprană și pian, în fond trei pasteluri scrise cu meșteșug, în tonuri diatonice, clare, comune. Dimpotrivă, dorința de neatîrnare față de vreun stil l-a condus pe Dan Buciu, în *Sonata pentru pian*, spre un eclectism interesant viabil prin impetuozitatea demersului, jocul registrelor (un joc secund, dedus din dialectica formei) și prin tendința de abreviere care conferă coerență lucrării. Am reascultat *Variațiunile pentru violoncel solo* de Cristian Brâncuși urmărind acel fir roșu care le generează dîndu-le congruență și care este gîndirea structurală a compozitorului, un structuralism de cea mai bună factură, determinat de o tehnică de compoziție stăpînită cu fermitate. Concertul a culminat cu *Descîntec* de Myriam Marbe, un remarcabil cvintet de suflători, axat pe sonorități arhetipale în permanentă glisare și transformare, declanșare a unui atavism de o forță aparte. Despre interpreți — numai cuvinte de laudă : Anda Petrovici și Denisa Răgălie — două violoniste ce păsesc, iată, cu încredere și resurse pe teritoriul muzicii contemporane ; Adrian Tomescu, Mihai Ungureanu, Nicolae Licaret — redutabili pianiști, permeabili la tendințe și stiluri diverse ; clarinetistul Ion Nedelciu și pianista Liliana Nedelciu — ca întotdeauna, dedicați promovării muzicii românești ; Nicolae Maxim — flautist cu vechi state de serviciu în muzica contemporană și Maria Amarinei Oțeleanu — de curînd cucerită de către această muzică ; soprana Ioana Mărgărit și pianista Anca Sonea pe care le așteptăm în viitoarele confruntări cu noua muzică românească ; în sfîrșit, cvintetul „Concordia" — omogen, credincios partiturii pe care o restituie.

Liviu DANCEANU

Răzvan Cernat în Vivaldi — Stravinski

Optînd pentru alăturarea în programul său (susținut la Ateneu, în 12 februarie, în compania unei orchestre de cameră formate din instrumentiști ai Filarmonicii „George Enescu") a numelor lui Vivaldi și Stravinski, dirijorul Răzvan Cernat n-a urmărit — așa cum ar fi fost îndreptățit s-o facă — evidențierea afinităților acestui titan al componisticii veacului nostru cu omologul său dintr-o epocă pe care

a iubit-o și a admirat-o într-atîta, încît i-a preluat în nu puține lucrări spiritul, iar uneori chiar i-a prelucrat producția. Dimpotrivă, dirijorul Răzvan Cernat a mizat aici pe contrastul violent — de stil, de caracter, de esență în cele din urmă — dintre creația acestor două uriașe personalități ale artei muzicale, pe care le despart două secole.

Din păcate, lucrările prin care au fost reprezentați cei doi compozitori nu au fost interpretate la același nivel calitativ. În vreme ce, în acompaniamentele concertelor de Vivaldi, orchestra s-a remarcat prin mobilitate și precizie, prin frumusețea sonorității și muzicalitatea frazării și nuanțării (ceea ce — spre lauda lui Răzvan Cernat trebuie spus — nu se prea întîmplă cu un ansamblu alcătuit ad hoc, chiar dacă membrii lui cîntă în mod obișnuit împreună, într-o formație mai mare sau în diverse altele, egale ori mai mici), soliștii n-au putut revendica toate aceste virtuți pe întreg parcursul evoluției lor. Dincolo de unele momente reușite (cam prea rare, însă), Iancu Văduva și Corneliu Costescu păreau a executa o citire la prima vedere a *Concertului pentru două trompete*, uimind prin strălucirea și perfecțiunea unor pasaje și stupefiind prin ratarea altora, iar violonista Denisa Răgălie n-a izbutit să reziste efortului susținerii celor patru concerte ale *Anotimpurilor*, execuția ei degradîndu-se progresiv de la o mișcare la alta. În schimb, aceeași Denisa Răgălie, în ipostaza de „primă vioară" a septetului căruia Stravinski i-a încredințat *Povestea soldatului*, a avut prestanța și eficiența expresivă cerute de acest (al doilea) rol (ca importanță) din „distribuția" lucrării. Protagonist fiind — ca de atîtea ori, ca în alte opere muzicale de cele mai diferite genuri și facturi, unde autorii au prevăzut prezența cuvîntului vorbit — actorul Ion Caramitru, care a făcut aici o extraordinară creație, comparabilă cu cele mai importante roluri ale sale din spectacolele de teatru. Iar Răzvan Cernat și-a asumat cu admirabil succes o misiune care coroborează funcția dirijorului cu aceea a regizorului, imprimînd discursului o cursivitate și o tensiune, o bogăție de trăiri, o forță de convingere care mă îndreptățesc să afirm că versiunea aceasta ar fi putut sta cu brio pe orice podium de concert al lumii.

Luminița VARTOLOMEI

Cvintetul" Concordia"

Un nou concert al formației „Concordia" în Studioul T8 al Radioteleviziunii — prezentat de compozitorul Doru Popovici — ne dezvăluie preocuparea repertorială pentru muzica românească abordată în evoluția sa istorică, de la medieval la contemporan. Ideea de transcripție modernă a lucrărilor lui Daniel Croner, Ioan Căianu și Dimitrie Cantemir se raportează specificului cvintetului de suflători, proiectînd totodată continuitatea spiritualității românești, a etosului său caracteristic.

Cele *5 Corale* de Daniel Croner și *Pesrev nr. 12* de Dimitrie Cantemir, ambele în prelucrarea lui Gheorghe Firca, ne relevă două lumi sonore ce aparțin, prima — barocului european, cea de-a doua — muzicii medievale orientale. Apelînd de asemenea la tehnica actuală de armonizare și polifonizare modală, Ulpiu Vlad rescrie cele *7 dansuri românești* de Ioan Căianu. Armoniile de cvarte suprapuse, ciocnirile de secunde mari, repartizarea instrumentală în funcție de conținutul expresiv, nu fac altceva decît să îmbogățească și să coloreze aceste vechi mărturii de muzică românească — păstrîndu-le întregul iz poetic arhaic.

Trecerea la arta nouă a prezentului componistic a rezultat firesc, întregind perspectiva deschisă de tratarea creatoare a muzicii medievale. Lucrarea Corneliei Tăutu — *Ecouri de colind* — impregnată, după cum sugerează chiar titlul, de teme folclorice, cu o scriitură simplă dar eficientă, pune în lumină o concepție bazată pe filtrarea monodiei, pe luminarea unor zone muzicale a căror pregnanță rezonează cu starea de spirit a vechilor sărbători populare. *Imagini întrerupte* de Liana Alexandra evidențiază mai mult decît stăpînirea arsenalului componistic : explorarea unor noi mijloace de expresie vizînd continuul și discontinuul. Se conturează astfel o personalitate deplin formată, preocupată de construirea unor conducte sonore pline de farmec, luminoase. Ana-Maria Avram, cu a sa *Sonată pentru flaut* — în inspirata interpretare a lui Ioan Cațianis — demonstrează capacitatea de asimilare și transformare cu meșteșug a unor elemente folclorice care creează o atmosferă delicată, plină de emoție. În fine, *Eterofonii pentru Montreux* de Ștefan Niculescu — ni se prezintă ca un punct de referință al creației contemporane. Finețea gradării structurilor, rafinamentul instrumentației, știința pătrunderii în cinetica fenomenului muzical, nu sînt decît cîteva din atributele unei concepții. La Ștefan Niculescu, profunzimea gîndului muzical, dublată de o complexă originalitate, exercită asupra auditoriului fascinația proprie capodoperelor.

Și la aceasta contribuie — dată fiind dificultatea conținută în partituri e respective — profesionalismul cvintetului „Concordia", consecință a unei colaborări inteligent conduse. Flautistul Ioan Cațianis, oboistul Petre Ignătoiu, fagotistul Miltiade Nenoiu și cornistul Nicolae Bănică — s-au constituit încă o dată într-un tot unitar, perfecta înțelegere a mesajului artistic adăugîndu-se omogenității acestei formații de prestigiu.

Ansamblul „Traiect"

Se vehiculează adesea ideea că fenomenul caracteristic muzicii actuale este lipsa unei concepții general-unificatoare — consecința unei eterogenități a individualităților. În sălile noastre de concert se încearcă, în ultima vreme, o soluție în plan interpretativ acestei probleme : recitalul de muzică contemporană primește atributele spectacolului. Prin aceasta înțelegem fuziunea muzică-poezie, din nou ilustrată de una din formațiile ce se dedică exclusiv repertoriului modern — Grupul *Traiect*.

Pornind de la lirica eminesciană ca generatoare a stării poetice, structurarea ciclică a concertului i-a conferit unitate prin versurile de și despre Eminescu ce au revenit mereu în rostirea Leopoldinei Bălănuță pe fondul sonor al benzii magnetice creată de Corneliu Cezar (*fragmente din Ziua fără sfîrșit, Rota, Trei mișcări scenice*). Alte sugestii la poetul ce „patrona" seara muzicală de pe podiumul Ateneului au fost implicate în cele două lieduri de Doru Popovici *(Dintre sute de catarge* și *Înțelepciune eminesciană)* și în piesa lui Emil Lerescu pentru ansamblu cameral *(Gîndind la Eminescu)*. Aceeași componență instrumentală (clarinet, vioară, contrabas, pian și percuție) o regăsim în altă ipostază stilistică, și în muzica lui Nicolae Brînduș — prin partitura sa *Solilocviu II „Jubilatio"*.

Începînd cu aceasta, ne vom referi la lucruri ce nu sînt declarat legate de personalitatea celui mai mare poet român, dar care o reflectă subtil, fie prin spiritul folcloric, fie printr-o atmosferă specifică. Am cita, pe de o parte, *Mozaic* pentru vioară de Ulpiu Vlad, *Sonata pentru clarinet și percuție* de Cornel Țăranu iar pe de alta — *Quasitoccata* de Liviu Dănceanu pentru contrabas și bandă, *Opt piese progresive pentru pian* de Cornelia Tăutu.

În oricare din ipostazele mai sus prezentate, ansamblul *Traiect* a aprofundat acel liant între starea muzicală și cea poetică, în diverse alcătuiri instrumental-vocale. Pianiștii Inna Oncescu și Constantin Sandu, percuționista Viorica Ciurilă, violonistul Ladislau Horvath, clarinetistul Leontin Boantă, contrabasistul Ion Ghiță și soprana Georgeta Stoleriu și-au relevat disponibilitățile solistice sau însușirile de parteneri în muzica de cameră, sub îndrumarea eficientă a lui Sorin Lerescu. Remarcăm în mod special prezența a patru prime audiții, în dorința promovării noilor creații românești.

Rămîne de văzut dacă din punct de vedere componistic o astfel de manifestare poate realiza şi o altfel de unitate decît cea evidenţiată în rîndurile de mai sus. Limbajul sonor comun ar trebui, poate, proiectat în sfera „muzicii pure", eliberată de efectul scenic sau artificiul poetic.

Dan DEDIU

Hyperion

Despre ansamblul „Hyperion", despre conducătorul lui, Iancu Dumitrescu, pot vorbi, — cred, — dintr-o poziţie privilegiată : aceea a unui vechi colaborator care, încă de la început, a fost antrenat — de bună voie şi nesilit de nimeni — în căutările, în frămîntările unui autentic atelier al muzicii noi.

De la primul concert al formaţiei — la care am asistat cu mirare şi încîntare — trecînd prin pregătirea febrilă a unor lucrări proprii, ori ale colegilor, destinate apariţiilor în ţară sau la — de ecou — manifestări internaţionale — pînă la recentele prezenţe ale „Hyperion"-ului, experienţa propusă de I. Dumitrescu şi a colaboratorilor săi m-a incitat, mi-a dat a medita... poate, uneori m-a dezamăgit...

„Hyperion" poartă amprenta indelebilă a strategiei componistice semnate Iancu Dumitrescu ; lucru deprins, cu perseverenţă, de la Stockhausen. De aceea doar tensiunea provocată de ivirea unor compozitori, la rîndul lor, inconfundabili (şi inflexibili) în ceea ce fac generează scînteierea diferită de modelele Iancu Dumitrescu la nivelul praxisului admirabililor instrumentişti ai ansamblului. Situaţie care, am impresia (şi admit, integral, că poate fi doar rodul inadecvării percepţiei mele la obiect), nu se prea mai întîlneşte, în ultimul timp, în concertele „Hyperion"-ului.

Pe de altă parte, poate, cred că o oarecare estompare a prezenţei lui I. Dumitrescu în peisajul nostru muzical (din motive, probabil, aflîndu-se la intersecţia deliberărilor interioare cu circumstanţele exterioare) nu favorizează reiterarea ecloziunii experienţelor HYPERION/Iancu Dumitrescu, de care ar beneficia, sînt convins, pulsaţia novatoare a muzicii româneşti.

Sînt perfect conştient de faptul că, printre alte conotaţii ale rîndurilor de mai sus, cititorul va fi întrezărit, deja, pe aceea a unei „temporizări" vis-à-vis de necesitatea de a scrie despre ultimul concert „Hyperion", la care am fost de faţă, la RTR.

Aşa este. Nu(-mi) pot ascunde — cum să-i spun ? — insatisfacţia... ce am simţit-o atunci, colorată subiectiv de memoria unor concerte într-adevăr electrizante din urmă cu cîţiva ani.

Condiţii materiale (obiective !) au împiedicat, din start, audierea lucrărilor anunţate ale lui Octav Nemescu şi Dan Constantinescu (atît de inadmisibil de rar aflat pe afişele de concert ! O oarecare indecizie a planat asupra anumitor secţiuni ale programului (mă refer la inadecvarea cvartetului „Serioso", la paradigmele, nu mai spun la sintagmele, muzicii foarte noi ; cvartet despre care nu e — încă — limpede dacă formează sau nu un subansamblu al „Hyperion"-ului).

Totuşi, fineţea, pertinenţa şi siguranţa ansamblului s-au vădit în lucrările lui I. Dumitrescu (admirabilii Ştefan Thomasz şi Ion Ghiţă), Ulpiu Vlad, Pierre Mariétan şi Ana Maria Avram.

Semnificativ, revelaţia serii a fost trombonistul Victor Arsene, fulgurant în improvizaţii în stilul... jazz-ului clasic ; aşteptînd, fără discuţie, ca să-i fie propuse partituri cu adevărat solicitante.

Cunosc prea bine potenţialul de idei şi mijloace deţinut de Iancu Dumitrescu şi de partenerii săi din formaţia pe care o conduce, pentru a nu nutri profunda congingere că o renaştere a extraordinarelor concerte „d'antan" este perfect posibilă şi — aş zice — benefică pentru mişcarea ascendentă a componisticii româneşti actuale.

Fred POPOVICI

INNA ONCESCU

Inna Oncescu este în viaţa de concert o prezenţă pe cît de activă, pe atît de oportună. În calitate de solistă sau ca membră în ansambluri camerale, tînăra pianistă manifestă de fiecare dată aceeaşi fidelitate faţă de adevărul stilistic, de care se apropie cu entuziasm dar şi cu respectul artistului de formaţie intelectuală. De aceea recitalul din 19 februarie pe scena Ateneului nu a constituit o surpriză, chiar dacă a fost unul dintre cele mai realizate.

Excursul în zone stilistice deosebite, cu care pianista este familiarizată — mă refer la pagini romantice şi contemporane — a vădit, dincolo de virtuozitate, o deschidere, o disponibilitate afectivă remarcabilă. Programul s-a deschis cu *Sonata* Corneliei Tăutu, o muzică a desfăşurărilor largi, generos spaţializate, bine puse în valoare şi s-a încheiat tot cu o lucrare a secolului nostru : *Sonata* de Béla Bartók, căreia Inna Oncescu a reuşit să-i redea în întregime ritmurile captivante, sensul sonorităţilor rebarbative, atmosfera specifică acestui inconfundabil creator.

Piesele mediane ne-au transportat, în schimb, în plin romantism. *Sonata op. postum D V 959* de Schubert, foarte puţin întîlnită în sălile de concert, este o lucrare a anului 1828, anul morţii autorului ei. Spiritul beethovenian planează asupra ei — mai ales în părţile extreme — lucru bine intuit de interpretă dar nu lipsesc intimitatea cu lumea liedului, lirismul instrumental în toată puritatea lui — mă refer la Andantino şi Scherzo. Tenta poetică de natură schubertiană ne-a fost sugerată cu fineţe şi în cea de-a doua din *Piesele op. 119* de Brahms, miniaturi de care Inna Oncescu s-a apropiat cu tandreţe, cu nostalgia secolului care a fost şi al lui Johann Strauss *(Intermezzo giocoso)*.

Şi în această apariţie în public Inna Oncescu a dovedit calităţi interpretative ce ţin deopotrivă de vigoare şi de fineţe, de plenitudinea exprimării şi şoapta confesiunii.

Michaela ROŞU

Concertul corului Filarmonicii „George Enescu"

Proiectul unui concert coral de muzică românească contemporană poate să apară — în cazul unei anumite selecţii repertoriale — temerar. Gradul de dificultate al programului alcătuit de dirijorul Mihai Diaconescu marchează, cu atît mai mult, o treaptă calitativă în evoluţia Corului Filarmonicii „G. Enescu", cel puţin judecînd după concertul din 27 februarie, în care, prin nivelul general interpretativ, s-au putut concretiza sonor — cu muzicalitate şi însufleţire — cîteva prime audiţii.

Dintre creaţiile inedite, grupajul celor inspirate de poezia eminesciană se va înscrie în acea sferă omagială a anului 1989, cînd muzica — alături de celelalte arte — celebrează evenimentul literar al centenarului Eminescu. Din această perspectivă, liricii eminesciene îi corespunde lirica specific corală, cu o unitate stilistică proprie şcolii româneşti de compoziţie. Limbajul modal sau neomodal, fantezia armonică pornind de la folclorul românesc trasează coordonate caracteristice pentru *Codrule, Măria ta* de Vinicius Grefiens, *De-oi adormi* de Gheorghe Dumitrescu, *Aseară, recitind din Eminescu* de Alexandru Paşcanu şi *Visare* de Dan Buciu. Cantabilitatea, contemplativitatea sînt exprimate diferit, în funcţie de personalitatea unui Vinicius Grefiens sau Alexandru Paşcanu, iar la Dan Buciu dialogul coral menţine o atmosferă sensibilă ; lucrarea lui Gheorghe Dumitrescu se desfăşoară pe dimensiunile mai ample ale unui poem cu dramaturgie adecvată — cu contraste şi tensiuni.

Acea apartenenţă la universul modal este la fel de evidentă şi în restul programului — fie printr-o directă raportare la creaţia populară, fie printr-o

prelucrare a sa în spirit modern. Astfel, putem enumera *Rostire patriei* — cu luminozitatea definitorie pentru compozitoarea Irina Odăgescu-Țuțuianu (versuri de Vasile Nicolescu), *Moșul* — cu umorul versurilor populare transpus muzical de Mihail Jora și *Horia* de Mircea Neagu — în caracterul epic-evocator al versurilor lui Ioan Cotruș. O trăsătură comună aproape tuturor creațiilor consemnate este știința — provenită dintr-o îndelungă experiență în domeniu — de a construi episodul coral, de a grada maximele și minimele de intensitate într-o înlănțuire firească a structurilor.

Inventivitatea în arhitectonică va determina, de altfel, unul din cele mai interesante momente ale concertului — integrat în partea a doua — *Lumină plină*, de Octavian Nemescu (versuri de Ioan Alexandru). Intonațiile bizantine nu sînt singurele purtătoare de semnificații sonore ; dispersarea cuvîntului în silabe și repartizarea lor la diverse timbruri, dispunerea dramaturgică a pauzelor sînt, în egală măsură, condiții ale poeticității. Referitor la această ultimă parte a manifestării — tematica istorică reunește lucrări ca *Gloria Woievoda Transalpinum* (epitaful lui Mircea cel Mare) de Sorin Vulcu, *Eroii* de Vasile Timiș (versuri de Marieta Sava Bursuc), și *Se-mplini marea Unire* (de Sergiu Sarchizov (versuri de Vasile Bardan). Dintre acestea, partiturile aparținînd lui Sorin Vulcu și Sergiu Sarchizov apelează la formații instrumentale (pian, orgă, percuție) și la intervenții solistice, cu scopul configurării unui mesaj anume. Un alt fel de substrat poetic se raportează la *Cîntec liric* de Doru Popovici (autor așișderea, al versurilor) — în acest caz titlul ilustrînd cît se poate de relevant conținutul — și la *Pastel de toamnă* de Adalbert Winkler (versuri de Mircea M. Ștefănescu) — de tentă pronunțat romanțioasă.

Realizarea de ansamblu a Corului Filarmonicii presupune, în primul rînd, o cunoaștere a repertoriului românesc ; deși — în perspectiva studiului coral — finisarea intonației, a dicției și a sincronizării rămîne o problemă de rezolvat în activitatea noului dirijor Mihai Diaconescu. Drept consecință, rafinamentele vor decurge din acea perfecționare continuă spre care tinde o formație de profil academic. În planul interpretativ trebuie semnalate, de asemenea, aparițiile solistice vocale ale Olimpiei Urs, Stelianei Calos și a lui Vasile Speranță, precum și colaborarea cu pianistul Iosif Ion Prunner, organistul Nicolae Licareț și percuționiștii Viorica Ciurilă, Laurențiu Băcanu, Florin Diaconescu, George Pane.

În fond, ideea esențială a acestui concert de pe podiumul Ateneului se rezumă la sporul creatorului de muzică corală — ce-și aude întruchipate imaginile sonore —, dar și la acela al receptorului ce-și poate forma o viziune, o părere despre compoziția românească de gen.

Valentina SANDU-DEDIU

„Collegium artis" pe scena Studio Ateneu

Filarmonica de Stat „George Enescu" din București și-a dobîndit, de cîțiva ani, prețioase merite în organizarea unor reușite manifestări muzicale cu participarea unor ansambluri profesioniste și de amatori. Podiumul sălii mari și scena Studio ale Ateneului au fost de multe ori gazde primitoare pentru aceste colective, care au prezentat lucrări muzicale variate și atrăgătoare, reușind să cucerească, să încînte publicul meloman bucureștean, receptiv la interpretări de calitate.

Astfel de momente am trăit la concertul ansamblului „Collegium Artis", dat în sala Studio a Ateneului, care ne-a propus o „seară de muzică italiană". Ca și celelalte formații patronate de Societatea Profesorilor de Muzică și Desen din R.S.R. : Corala „Melos", Sextetul vocal „Arpeggio", aceste colective au drept scop promovarea unor autentice talente artistice din rîndul cadrelor didactice de elită din învățămîntul general și de specialitate din capitală. Înființată cu un deceniu în urmă, în componența actuală datînd din anul 1984, formația de care ne ocupăm a dus o activitate permanentă și susținută, promovînd lucrări camerale vocale și instrumentale pe diferite scene ale Capitalei și prin cîteva orașe din țară. În repertoriu au fost incluse creații muzicale din Renaștere, lucrări reprezentative din romantism, curente artistice contemporane (universale și românești). Programele artistice judicios întocmite, lucrări mai puțin cunoscute (unele în cicluri), dar valoroase, au fost însoțite de fiecare dată de creații literare : poezii originale, poeme consacrate, într-o ingenioasă îngemănare, potrivite tematicii propuse, justificînd pe deplin denumirea ansamblului de „Collegium Artis".

În deschiderea concertului am urmărit cu interes o *Trio sonată* de Tomaso Albinoni, plină de prospețime și căldură melodică, care mai păstrează încă componența suitei preclasice, îmbinînd ingenios temele tratate polifonic, dar înfrunzite de tehnica melodiei acompaniate.

Cealaltă *Trio sonată* de Corelli, de o nobilă inspirație melodică, cu o construcție clară a formei devenită tradițională genului, ne-a dezvăluit minunata bogăție sonoră a muzicii preclasice.

În atmosfera creată de cele două lucrări instrumentale au fost prezentate cîteva fragmente din celebra operă *„Orfeu"* de Claudio Monteverdi, în versiunea pentru pian și voci semnată de Vincent d'Indy. Textul comperajului, pentru a putea fi înțeleasă acțiunea, a fost realizat de mezzosoprana Ivonne Buzescu, în tălmăcirea cu aleasă sensibilitate a recitatoarei Anca Dinu.

Cu o voce amplă, bine timbrată, perfect adaptată stilului și conținutului dramatic, cîntăreața a dat viață celor mai semnificative arii din minunata operă renascentistă : „Prima lamentare a lui Orfeu", „Aria lui Orfeu", „Invocația către Caron", „Jubilarea lui Orfeu" (cîntată în întregime). Pianista Sorina Dobrescu s-a dovedit o excelentă acompaniatoare.

Piesa de rezistență, cerînd întregului colectiv o participare și o concentrare deosebită, în realizarea unui climat de o cu totul altă factură, față de piesele interpretate anterior, a fost lucrarea *Il Tramonto* (în trad. „Asfințitul") de Ottorino Respighi, pentru mezzosoprană și cvartet de coarde, pe versuri de P. B. Shelley, în primă audiție. Profund dramatică, cu nuanțe de intens tragism, muzica lui Respighi, opusă genului verist, își propune în esență să transpună în planul unui modernism echilibrat, elemente clasice și vechi, în combinații instrumentale ingenioase și expresiv colorate.

Lucrările prezentate au arătat cu prisosință omogenizarea întregului colectiv de interpreți, relevînd calitățile violonistei Tatiana Noia, capabilă să se adapteze cu inteligență cerințelor diferitelor stiluri. Cuvinte de apreciere avem deopotrivă pentru violonistul Adrian Buligă, violonista Tania Popa, și violoncelistul Constantin Gheorghiu, care și-au arătat din plin măsura talentului lor. Astfel de manifestări artistice ridică tot mai sus nivelul interpretativ al ansamblurilor noastre de amatori.

Silvian GEORGESCU

CLUJ-NAPOCA

Varia

Pe podiumul de concert al Casei Universitarilor s-a perindat în ultimul timp o adevărată pleiadă de valori interpretative ale tinerei sau chiar foarte tinerei generații, cu individualități de strălucire astrală, cum este cazul acelei unice și incomparabile pianiste care este Mihaela Ursuleasa.

În ordinea evoluției lor, vom începe cu Sorin Petrescu, solist al *Concertului nr. 2* de Saint Saëns — vineri, 8 ianuarie — cu concursul lui Emil Simon, despre care László Francisc a avut aprecieri pozitive, consemnate în cronica sa din cotidianul *Igazság* din 10 ianuarie a.c., considerîndu-l drept unul din exponenții de elită ai generației de 30 de ani. (Programul — la care din motive obiective subsemnatul cronicar nu a putut participa, a mai cuprins : *Divertisment rustic* de S. Drăgoi și *Simfonia „Praghezã" K.V. 504* de W. A. Mozart).

Vineri, 13 ianuarie, Petre Sbârcea ne-a oferit prilejul unei reîntîlniri cu creația lui Hans Peter Türk intitulată *Preludiu și canon pentru orchestră de coarde*, cu o ritmică și dinamică judicios diversificate, cu multiple diviziuni, care-i conferă o transparență camerală, contribuind în același timp și la etalarea unei palete coloristice bogate. Comparativ cu această versiune realizată cu un ansamblu de corzi amplu, considerăm varianta camerală mult mai potrivită pentru exprimarea fondului de idei și sentimente al respectivei lucrări.

Ca solist al *Concertului nr. 1 în re minor pentru pian și orchestră* de Johannes Brahms, Daniel Goiți ne-a dovedit că se află la ora actuală extrem de aproape de momentul definitivei sale consacrări ca solist concertist. Dozarea judicioasă și rafinată a planurilor sonore, integrarea perfectă în ansamblu dar și detașarea suverană în replicile solistice, simțul arcuirilor tensionale și al formei, autocontrolul permanent al fiecărei intervenții, care nu a înfrînat însă nicidecum elanurile spontane, sînt cîteva din datele care au stat la baza interpretării sale, primită cu căldură de un public deosebit de generos în aplauze. În continuare, în *Simfonia I* de Robert Schumann, Petre Sbârcea, dirijînd cu o gestică rezumată la esențe, a condus ansamblul, autoritar și inspirat, lăsînd totuși în momentele solistice ale instrumentelor de suflat o anumită libertate în interpretare, însă în cadrul atmosferei autentice și a rigorii ritmice pe care prezența sa la pupitrul dirijoral le sugerează și le impune.

Pe Mălina Dandara am ascultat-o pentru prima oară la Cluj-Napoca vineri, 20 ianuarie, în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Alban Berg, sub bagheta lui Ion Baciu, oferindu-ne ocazia de a-i aprecia temeinicia pregătirii muzicale și instrumentale. Fără-ndoială însă că pe viitor, în urma îmbogățirii experienței scenice, tînăra violonistă va reuși să evolueze cu mai multă dezinvoltură, fantezie și căldură în expresie, însușiri evidențiate deocamdată doar parțial pe parcursul prestației sale în fața publicului clujean, dar pe care i le-am putut constata și aprecia în mult mai mare măsură, urmărind-o în alte lucrări, în transmisiile radiofonice sau de televiziune. Dirijorul Ion Baciu a acompaniat-o cu suplețe, dar ne exprimăm rezerve în privința realizării dozajului în dialogul vioară-orchestră, deoarece, nu o dată, instrumentul solist a fost copleșit de intensitatea decibelilor compartimentelor instrumentelor de suflat, cu precădere a celor de alamă. Pentru restul programului i se cuvin însă binemeritate elogii, atît din punctul de vedere al alcătuirii lui, cu lucrări valoroase din repertoriul autohton, ca de pildă *Întoarcerea din adîncuri* de Mihail Jora, sau de mare virtuozitate orchestrală, ca *Variațiuni pe o temă de Mozart* de Max Reger, cît și pentru prezentarea acestora în optime condițiuni tehnice, cu accentul pus pe elementele de caracter ale muzicii, mai puțin însă pe anumite detalii, unde am fi așteptat, îndeosebi în cea de a doua lucrare, cîteva intervenții în vederea unei șlefuiri mai atente și mai sensibile a combinațiilor timbrale.

În sfîrșit, Mihaela Ursuleasa, această pianistă în vîrstă de numai 10 ani, a ajuns și pe meleagurile noastre, precedată de o faimă de care numai talentele fenomenale au parte. Ca să fim sinceri, mărturisim că am privit dintru-nceput cu neîncredere tentativa sa — sau a îndrumătorilor ei — de a ataca acest pisc al literaturii muzicale care este *Concertul nr. 3 în do minor* de Beethoven, suspiciune risipită însă în mare parte în urma audierii transmisiei radiofonice din București și spulberată definitiv după formidabila ei apariție la Cluj-Napoca, vineri, 27 ianuarie, într-o desăvîrșită colaborare cu Emil Simon. Greu, dacă nu chiar imposibil de exprimat în cuvinte, sentimentele și gîndurile care ne-au copleșit ascultînd și privind acest copil care cîntă stînd uneori aproape în picioare, pentru că altminteri n-ar putea ajunge la pedale (!) dar sub mîinile căruia pianul răsună răscolitor, tulburîndu-ne pînă la lacrimi, așa după cum doar marii maeștri izbutesc să o facă ! Să mai adăugăm că, ascultînd-o discutînd în repetiții cu dirijorul, am constatat temeinicia cunoștințelor ei despre datele partiturii generale sau că, plină de modestie, atunci cînd o profesoară de pian a rugat-o să-i arate binecuvîntatele-i mîini, Mihaela s-a exprimat simplu : „Nu am, după cum vedeți, cine știe ce mîini, dar mă descurc și așa..."

(Fără alte comentarii, vom aminti că programul a mai cuprins *Uvertura „Moldova"* de E. Caudella și *Uvertura „Romeo și Julieta"* de P. I. Ceaikovski, interpretate la nivelul artistic binecunoscut al dirijorului și orchestrei).

Deși în concertul din 3 februarie Szalmán Lóránt s-a autodepășit față de evoluțiile sale anterioare la pupitrul Filarmonicii clujene, în *Simfonia a II-a* de Serghei Rahmaninov, ca de altfel și prin colaborarea sa eficientă cu Ștefan Ruha în *Fantezia scoțiană* de Max Bruch, el a păcătuit totuși acordînd o prea mică importanță alegerii piesei autohtone, incluzînd în spațiul atît de prețios rezervat unei asemenea muzici, *Preludiul festiv* de Alfred Mendelsohn, lucrare mai puțin reprezentativă din creația compozitorului.

De o largă audiență s-a bucurat concertul din 7 februarie la care și-a dat concursul violonistul bulgar Mincio Mincev, alături de tînărul dirijor Dorin Frandeș. În această privință ne vedem nevoiți să spunem că într-un program bizar alcătuit, care a cuprins *Introducere și Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, *Meditație* de Jules Massenet (!) și *Concertul nr. 4 în re major* de Mozart, reputatul solist a impresionat printr-o virtuozitate de mare clasă, într-o măsură mult mai mică însă decît prin sonoritatea strălucitoare a formidabilei sale viori „Stradivarius", în timp ce, în *Simfonia a III-a* de Ceaikovski, Dorin Frandeș a lăsat să se întrevadă că s-ar afla în prezent într-o etapă de acumulări în vederea îmbogățirii bagajului său de cunoștințe profesionale.

Ultima manifestare la care ne referim aici a fost concertul condus de Aurel Niculescu, avîndu-l ca solist pe Marin Cazacu, vineri, 10 februarie, cu un program consistent și variat, alcătuit din *„Vibrații"* de Mihai Moldovan, *Concertul în si minor pentru violoncel și orchestră* de Dvořák și *Suita a II-a „Romeo și Julieta"* de Prokofiev. Plină de lirism și fior poetic, lucrarea lui Mihai Moldovan se defășoară într-un tempo uniform, în cadrul căruia însă stările liniștite sau alerte rezultă din tratarea variațională a materialului muzical într-o formă de dimensiuni moderate, perfect arcuită de la așezat-tensionat, la învolburări heterofonice domolite într-un final de factură meditativă. Marin Cazacu a cîntat cu o tehnică minuțios cizelată, interiorizat, fără efuziuni sentimentale, dar cu un vibrato intensiv, nu îndeajuns de diversificat — după cum am mai constatat și cu alte ocazii — care aduc în interpretare o notă de monotonie, cu atît mai evidentă, cu cît lucrarea este mai extinsă ca proporții.

Momentul culminant al serii a fost fără îndoială evoluția lui Aurel Niculescu, aflat pentru prima oară la pupitrul Filarmonicii clujene, care a constituit atît pentru public cît și pentru orchestră o adevărată revelație. Conducînd cu o mînă sigură, dar cu o gestică uneori exagerat de amplă și nu întotdeauna modelată după necesități de ordin strict muzical, mai ales în momentele de lirism, gingășie și candoare ale partiturii, pe care încă nu le intuiește cu suficient rafinament — dirijorul a realizat culminații de mare intensitate și trăire dramatică, prin care a produs o

impresie puternică asupra auditoriului, obținînd un frumos și binemeritat succes. Îi vom aștepta și pe viitor cu interes sporit la Cluj-Napoca !

Casiu BARBU

Spectacole Verdi

Repertoriul verdian rămîne definitoriu pentru scena lirică clujeană, datorită adecvării atît la posibilitățile de expresie interpretativă, cît și la cerințele publicului ; alături de Donizetti, Rossini, Puccini, veriști. Puțin reprezentată însă creația autohtonă de operă (predomină opereta, baletul românesc), cea a romantismului rus (doar *Boris Godunov*, cu cel mult un spectacol anual, deși o realizare de referință), iar Wagner — lipsește. Fără a minimaliza valoarea intrinsecă a repertoriului verdian, iată că acesta rămîne principalul etalon operistic al cercurilor largi de melomani clujeni. În condițiile unor montări de tip tradițional, inovațiile regizorale — *Nabucco*, *Rigoletto*, regia Viorel Gomboșiu — nu întotdeauna găsesc adeziunea estetică, deși au merite alegorice sau de factură realistă. Rămîne, drept factor de dominanță valorică și de atracție, performanța interpretativă solistică. Factor dovedit și de spectacolele de la mijlocul lunii ianuarie — *Nabucco*, *Bal mascat*, *Traviata* —, care au beneficiat de prezențe solistice remarcabile.

În *Nabucco*, rolul titular a fost încredințat, cu acest prilej, baritonului Alexandru Fărcaș, care a reușit să redea corespondența dramatică dintre eroul său și personajul colectiv. Este o lecție prodigioasă pe care o dă profesorul de canto și conducătorul clasei de operă a Conservatorului „G. Dima" — prin însăși desfășurarea actului său artistic, lecție de adecvare a propriilor mijloace vocale și actoricești la acele coordonate „hic et nunc" ale fiecărui moment scenic ; cu alte cuvinte, de stăpînire și riguros autocontrol, întru fluența și autenticitatea operei. Pe de altă parte, corul (maestru de cor : Emil Maxim) profită cu întreaga capacitate de trăirile plenare pe care i le oferă această partitură, reușește să impresioneze permanent prin consistența vocală și calitatea frazării, întru gradarea tensiunilor muzicale. Interpretele rolurilor feminine sînt deplin corespunzătoare caracterelor : Rodica Toma, în Abigail, prin tehnică și forță dramatică, respectiv mezzo-soprana Carmen Oprișanu, debutînd în Fenena, prin caracteristicele-i date de căldură timbrală, maleabilitate, muzicalitate. Mai convingătoare chiar decît secțiunile solistice, ansamblurile (terțetul Abigail-Fenena-Ismael, cvartetul Nabucco-Abigail-Ismael-Fenena) au reliefat inteligența artistică a interpreților, datorită dozării optime a planurilor sonore. (Considerațiile asupra tenorului, într-un alineat aparte).

Opera *Bal mascat* a fost dominată, deopotrivă, de soprana Rose-Marie Farkas (de la Opera Maghiară) și baritonul Alexandru Agache. Cunoscută și apreciată de specialiști — la Concursul de Interpretare „G. Dima", studentă încă (anul III, clasa conferențiar Edita Simon), Rose-Marie Farkas, o voce de mare amplitudine — cu registrul grav tot atît de dramatic ca și acutul, cu certe disponibilități wagneriene — a cîștigat, de atunci, în finețe, și-a îmbogățit paleta în domeniul piano-urilor și a dobîndit mobilitatea nuanțelor progresive. Amelia sa (ca și Violeta, audiată cu anterioare ocazii) are personalitate — culminînd în tabloul al treilea, dovedindu-se mereu demnă parteneră, va oric, a lui Agache. După răsunătoare succese ale baritonului clujean pe marile scene europene, am putut constata și acum (Renato), aceleași calități superlative ale vocii sale bogate, dezinvolt conduse ; iar în *Traviata* (Georges Germont) — plusul de matură expresivitate conținut de acest rol secundar, plus pe care doar cei aleși sînt în stare să i-l confere. Revenim la spectacolul *Bal mascat* pentru a consemna debutul Rodicăi Balteș în rolul Oscar — dar în care tocmai tendința spre dezinvoltură a determinat o insuficientă consistență muzicală ; tînăra soprană de coloratură a acumulat mult, cantitativ (Gilda, Lucia, creație camerală contemporană), dar aceste realizări se cer consolidate vocal.

Traviata a prilejuit reîntîlnirea publicului clujean cu soprana Felicia Filip, de la Teatrul Liric din Brașov. Ceea ce dovedise în *Lucia*, la finele anului trecut, a fost umbrit de desfășurarea actului I al *Traviatei*, prin acutele nu destul de bogate în armonice și o ușoară voalare a vocii, iar în actul al treilea, de o relativă stagnare în conducerea tensivă, ca pentru a se menaja în vederea finalului. Aceste observații trebuie însă raportate la propriul ei etalon, validat internațional și discografic, fiind cauzate, poate, de o indispoziție vocală momentană care, dacă a existat, a fost exemplar depășită. Sau poate pentru că scenele mondene nu îi convin încă actoricește ; dar în actele al doilea și al patrulea, prezența sa și-a regăsit puritatea vocală, iar conținutul introspectiv a fost transpus cu desăvîrșită artă („scena nebuniei" din *Lucia* și finalul *Traviatei* sale ne rămîn referențiale !).

Și aceste spectacole au certificat o criză a vocilor de tenor. În *Nabucco* l-am urmărit pe Valeriu Turcu (Ismael) — interpret profilat deocamdată pe roluri de aceeași factură (Radames, Turiddu), rezolvate nu fără dificultăți de emisie, îndeosebi în acut. Prezențele tenorale ale celorlalte seri au înlocuit indisponibilitatea invitaților bucureșteni (Gabriel Năstase, respectiv Ștefăniță Lascu, pentru o inițial programată reluare a *Luciei*). Ion Tordai (Ricardo) a revenit la acest rol de anvergură după multe stagiuni în care a abordat roluri secundare, rezolvîndu-i problemele, potrivit situației de ultimă oră, cu discernămînt. Reușita lui Petre Ghilea (Alfredo) a fost impietată de crispare ; teama de acute sufocă disponibilitățile sale, altminteri generoase.

Esențială pentru nivelul ridicat al spectacolului de operă este nu numai calitatea protagoniștilor, ci și a interpreților secundari ; soliști precum Georgeta Orlovschi (Ulrika, Flora Bervoix), Mircea Moisa (Samuel, Duphol), Titus Pauliuc (Tom), Alexandru Köpeczi (Silvano, Grenvile), Mircea Sîmpetrean (Zaharia) răspund, la fiecare apariție, acestui deziderat.

Aportul hotărîtor al dirijorului Victor Dumănescu este deosebit în privința supleței de comunicare cu scena. Ansamblul orchestral însă nu răspunde solicitărilor dirijorale, din moment ce sînt sesizabile aproximări instrumentale (de pildă, recitativul violoncelistic din *Nabucco*), manierisme de tipul *glissandi*-lor la corzi, probleme de sincronizare a trăsăturilor de arcuș (flagrante în Preludiul *Traviatei*), independente de gestul dirijoral, cauzate de lipsa disciplinei privind studiul individual și concentrarea atenției, în cazul unor membri ai orchestrei.

Calitatea — dar și informarea publicului asupra premiselor valorice ale unui spectacol — asigură trăinicia relației public-operă.

Elena Maria ȘORBAN

CRAIOVA

Concert remarcabil

De curînd a avut loc în sala Casei Armatei din Craiova un concert vocal-simfonic prezentat de Filarmonica „Oltenia". În deschiderea programului au putut asculta, în primă audiție craioveană, cantata pentru cor și orchestră *Stejarul românesc* de George Draga, pe versurile poetului Victor Tulbure. George Draga este nelipsit în programele simfonicului craiovean ; de fiece dată compozițiile sale s-au bucurat de o bună primire din partea auditorilor.

Cantata pentru cor și orchestră, ca de altfel, și *Cantata festivă*, concepută în 1967, este scrisă arhitectonic foarte echilibrat, vocile umane se împletesc în mod firesc și armonios cu orchestra, într-un continuu dialog. Pe tot parcursul partiturii străbate filonul de aur al folclorului nostru, folosindu-se intonații în stil popular, unele cu iz bizantin, bine stilizat, cu o armonie modală și cu o paletă orchestrală îm-

presionantă și convingătoare, care atestă valoarea școlii românești de compoziție.

Alexandru Racu, dirijorul corului Filarmonicii, a desprins sensurile din paginile lucrării, imprimînd vocilor stilul și maniera de cînt corespunzătoare, iar Teodor Costin, de la pupitrul dirijoral, a pus în valoare intențiile compozitorului printr-o gestică sobră și concisă.

În mod deosebit ne-a impresionat evoluția tînărului violonist Dan Claudiu Vornicelu, elev al Liceului de artă „George Enescu" din București. *Concertul pentru vioară și orchestră K.V. 268* de W. A. Mozart a fost interpretat la cote superioare, solistul străduindu-se să redea atmosfera specifică stilului mozartian. Cu tonul cald și cu frazare inteligent mînuită, a dezvăluit conținutul discursului muzical pe tot parcursul partiturii. Publicul l-a aplaudat la scenă deschisă, avînd în vedere evoluția ascendentă a acestui adolescent talentat.

În finalul concertului a fost prezentată *Simfonia a IV-a în fa minor op. 36* de P. I. Ceaikovski. În redarea acestei geniale compoziții, în care abundă melodii slave, ingenios orchestrate, sugerînd parcă întinderea stepei rusești, autoritatea interpretării demonstrează harul și virtuțile artistice atît ale orchestrei, cît mai ales ale dirijorului Teodor Costin.

Boris CHELARU

PLOIEȘTI

Tineri soliști

La 21 februarie Filarmonica de Stat din Ploiești a organizat un concert de concerte în seria acțiunilor de promovare a tineretului în viața artistică, inițiativă în care această instituție a excelat dintotdeauna. Programul a inclus *Concertul pentru trompetă și orchestră în mi bemol major* de Haydn, *Concertul pentru vioară și orchestră în sol minor* de Max Bruch și *Concertul pentru vioară și orchestră în re major* de Brahms.

Dan Huideș, solistul primei lucrări, este absolvent al Conservatorului din Iași și pînă în momentul de față de două ori laureat al Festivalului Național „Cîntarea României". Interpretarea sa s-a distins prin frumusețea tonului și siguranța ritmică la care, adăugîndu-se o bună înțelegere a formei și a stilului, toate la un loc au conferit muzicii lui Haydn o frumoasă ținută artistică.

În premieră ca solist cu orchestra Filarmonicii a evoluat în continuare tînărul Ondin Brezeanu, elev al Liceului de muzică din Craiova, de asemenea laureat al Festivalului „Cîntarea României". În vîrstă de 15 ani, tînărul violonist dispune de un bun meșteșug, de o matură înțelegere muzicală și de o reală sensibilitate artistică. *Concertul* de Bruch a fost realizat cu strălucire, siguranță și muzicalitate. Sîntem convinși că interpretul dispune de toate calitățile care să-i asigure o evoluție de prestigiu, ce nu se poate cîștiga decît printr-o susținută activitate de concert.

Sergiu Năstase, solistul ultimei lucrări din program, ne-a apărut și de această dată ca un artist format, pe deplin stăpîn al instrumentului și muzicii interpretate. Un talent de excepție, laureat al mai multor concursuri naționale (încă din fragedă tinerețe) el a depus deja o serioasă activitate de concert în Capitală și în mai multe centre culturale ale țării. Am remarcat în *Concertul* de Brahms ținuta violonistică impecabilă și profunda înțelegere a materialului tematic, reliefarea în tot ceea ce conține mai caracteristic a meandrelor acestei muzici, la nivelul marilor capodopere. Ca și primul protagonist al serii, Sergiu Năstase este membru al colectivului artistic ploieștean care an de an își întărește compoziția și capacitatea profesională.

Și, în încheiere, același superlativ privind aportul artistic al dirijorului Ion Baciu a cărui prezență în fața orchestrei înseamnă rigoare, calitate artistică și profesionalitate.

Nicolae BRÎNDUȘ

CONSTANȚA

O tradițională reuniune corală interjudețeană

Între evenimentele muzicale ale Festivalului Național „Cîntarea României", *Reuniunea corală județeană „Ioan D. Chirescu"*, în a cărei biografie s-a înscris cea de-a VIII-a ediție, a arătat și de această dată că domeniul respectiv are o mare pondere în activitatea artistică de amatori, un însemnat rol în sfera educației estetice, umaniste și patriotice.

Numeroase ansambluri, în variate formule, de la grupuri corale mixte și pe voci egale la coruri cu acompaniament instrumental, au reflectat prezența acestui gen în orizontul manifestărilor muzicale de rezonanță. Așadar, *Reuniunea corală interjudețeană „Ioan D .Chirescu"* a avut ca scop nu numai omagierea unei figuri de seamă din istoria muzicii românești, dar și afirmarea sau confirmarea ansamblurilor de amatori capabile, prin entuziasm, forță de dăruire și îmbunătățirea permanentă a calității în munca lor de pregătire, să ajungă la altitudini artistice. În acest sens, prin ținută scenică adecvată, talent și putere de comunicare, s-au conturat momente de reală satisfacție estetică, formațiile corale prezente la Cernavodă și Constanța primind numeroase aplauze și obținînd veritabile succese în fața publicului din acest colț de țară, spre mîndria și bucuria colegilor lor din instituțiile cărora le aparțin. Astfel, dintre ansamblurile constănțene, corul „Vox Maris", dirijat de Boris Cobasnian, s-a distins prin simțul armonic, asamblarea de voci, dicție și frazare (chiar dacă emisia a fost uneori discutabilă, constrîngînd arcuirile fluxului sonor) în partituri care au proiectat un larg spectru stilistic, de la virtuozitatea țesăturilor contrapunctice ale lui G. F. Händel *(Fuga în re major)* la pagini românești contemporane. Corul „Infantes Maris" a impresionat prin comunicativitate și dinamism, ca și prin străduința de menținere a acurateții în intonație, Florentina Hăbădan Ghițescu verificîndu-și permanent eficacitatea gestului dirijoral, de cele mai multe ori expresiv, cu valoare de sugestie. Corul „Albatros" (din Mangalia), condus de Marin Hudițeanu a surprins plăcut prin energia atacului, prin dicție și sincronizare (urmărind însă insuficient gradația dinamică și diversificarea sonorității în construirea discursului muzical).

Dintre formațiile vocale care au reprezentat alte orașe (județe) la această Reuniune artistică de amatori, s-au evidențiat corurile de cameră „Preludiu" al ansamblului artistic U.T.C. din București și, tot din capitală, „Juventus Carmen" al Centrului de creație și cultură „Cîntarea României" (din sectorul I). Dirijat de Voicu Enăchescu, corul „Preludiu" și-a pus în valoare — ca de atîtea alte ori — virtuțile interpretative : emisia corectă, dicția în general clară, sunetul plăcut, generos și diferențiat în funcție de conținutul tematic al cîntecelor pentru care a optat, omogenitate pe partide (ceva mai puțin în ansamblu), maleabilitate în arcuirea demersului sonor — cu acea elasticitate cerută de semnificațiile textului (chiar dacă au existat asperități ori „dizolvări" bruște în unele încheieri de frază). Corul „Juventus Carmen", îndrumat de Valentin Gruescu, și-a dezvăluit, de asemenea, multiplele însușiri muzicale, iar temperamentul artistic de excepție al dirijorului, gestica sa originală, chiar spectaculoasă uneori, dar eficientă, deplina stăpînire a ansamblului au condus la sonorități frumoase, rafinate, creînd paleta acustică proprie sensurilor estetice ale paginilor muzicale abordate (deși s-au observat cîteva probleme de omogenitate și sincronizare).

Chiar dacă nu au etalat calități artistice cu totul deosebite, în acest sens remarcîndu-se însă o continuă preocupare pentru sonoritate, omogenizare, emisie, dicție, frazare, sincronizare și transpunere în fapt sonor a sugestiilor din partitură printr-o în-

ţelegere cît mai profundă a lor, şi prezenţa celorlalte formaţii corale pe scenele din Cernavodă şi, respectiv, Constanţa a fost bine venită, mai ales pentru caracterul competitiv pe care l-a căpătat *Reuniunea*... Să le amintim, deci : Corul ciclului primar al Şcolii nr. 1 Cernavoda (dirijor Dan Petre), corul „Pathos" Medgidia (dirijor : Petre Ştefănescu), Corul Centrului de cultură şi creaţie „Cîntarea României" al oraşului Mangalia (dirijor : Magdalena Matenciuc), Corul Combinatului de îngrăşăminte chimice Năvodari (dirijor : Vasile Kreibik), Corul I.M.U. Medgidia (dirijor : Elena Mihu), corul : „Ioan D. Chirescu" Cernavodă (dirijor : Petre Ştefănescu), Corul Şcolii populare de artă Cluj-Napoca (dirijor : Elena Maria Şorban), Corul Regionalei C.F.R. Braşov, (dirijor : Andrei Volintiru), Grupul vocal „Marama" Constanţa (dirijor : Cristache Feraru), Corul Centrului de cultură şi creaţie „Cîntarea României" al comunei Flămînzi (dirijor : Gheorghe Timofte) şi Corul „Pastorala" Focşani (dirijor : Dumitru Săndulachi).

O dimensiune aparte a acestei manifestări muzicale — aflată sub egida Comitetului Judeţean de Cultură şi Educaţie Socialistă şi a Centrului de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă din judeţul Constanţa şi organizată de Cenaclul judeţean de specialitate — a fost proiectată de temele a trei consfătuiri-colocvii (*„Ioan D. Chirescu — personalitate a muzicii corale româneşti"*; *„Ritmul — mijloc de expresie în muzica corală românească"*; *„Tradiţii şi inovaţie în mişcarea corală de amatori"*), la care au participat compozitori şi dirijori de formaţii corale din întreaga ţară. Dintre aceştia îi menţionăm pe Dragoş Alexandrescu — conferenţiar la Conservatorul „C. Porumbescu" din Bucureşti şi preşedintele cenaclului „I. D. Chirescu" ; Petre Crăciun — profesor la Conservatorul din Bucureşti ; Vasile Spătărelu — decan al Conservatorului „G. Enescu" din Iaşi, Ligia Bordincel — instructor la Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice Bucureşti.

Mirela STOENESCU

RECENZII

Mansi Barberis — *Din zori pînă în amurg*

De ani, memorialistica muzicală rămîne un teritoriu predilect al iubitorilor de muzică şi de carte muzicală. O autobiografie artistică, scrisă cu nerv şi sinceritate, poate fi o rezonantă carte de istorie şi o pagină de înaltă valoare morală prin semnificaţia exemplului şi altitudinea gestului.

Orice carte de memorii rămîne în acelaşi timp un preţios document al unui moment istoric şi indiferent de gradul de subiectivitate al relatărilor, istoricul trebuie (şi în special va trebui) să ţină seama de totalitatea notaţiilor.

Începutul anului a adus în librăriile noastre una dintre cele mai interesante cărţi de acest gen, difuzate de forurile noastre editoriale : manuscrisul unor convorbiri păstrate în arhivele familiei Mansi Barberis (o discuţie cu foarte puţine şi nu întotdeauna prospective întrebări, ale Melaniei Munteanu), manuscris care, dincolo de ardoarea şi puterea de captivare a confesiunilor, recompune drumurile vieţii unei artiste care în şapte decenii de luptă pentru muzică, pentru răspîndirea artei, pentru promovarea talentelor şi-a înscris numele în cartea muzicii româneşti.

Născută odată cu acest veac, Mansi Barberis a fost unul dintre creatorii care sub lumina cerului enescian şi-a dedicat viaţa artei sunetelor. Spirit multilateral dezvoltat, a studiat cu temeinicie în ţară şi s-a specializat mai tîrziu în mari centre ale Europei (Paris, Viena, Berlin).

De la vîrsta de 3—4 ani trăieşte în muzică, îşi dăruieşte întreaga viaţă muzicii. La 80 de ani, pe masa ei de lucru se găseşte libretul lui Al. Ionescu-Arbore la opera *Căruţa cu paiaţe*, după piesa lui Mircea Ştefănescu.

Autoarea a mai avut şi bucuria premierei la Teatrul Naţional din Iaşi sub bagheta lui Victor Dumănescu.

Alte opere — *Apus de soare* după Barbu Ştefănescu-Delavrancea, *Kera Duduca* după Nicolae Filimon, *Domniţa din depărtări* după Edmond Rostand, muzica de teatru televizat pe teme din *Apus de soare*, oferit de televiziunea română, poemul *Călin*, *Simfonia I* elaborată încă din 1941, suita *Trei momente descriptive*, serialul de lucrări de muzică de cameră, *Concertul pentru pian*, muzică corală şi în special zecile de lieduri, multe dintre ele inspirate de versuri ale unor mari reprezentanţi ai vechii arderi ieşene, o atestă pe Mansi Barberis între creatorii care au ridicat muzica naţională în perimetrele veacului.

Creator prolific, Mansi Barberis a făcut parte însă şi din multitudinea muzicienilor care s-au dăruit artei interpretative (a activat mulţi ani ca violonistă în orchestra filarmonicii din Iaşi, a întemeiat şi cvartetul „Femina"), pedagogiei muzicale : ani în şir a fost profesoară de canto la Conservatorul din Iaşi sau la Institutul de artă teatrală şi cinematografică „I. L. Caragiale" din Bucureşti.

O asemenea uriaşă activitate în plan artistic, alături de apartenenţa la o veche familie de intelectuali moldoveni — cu luminătoare activităţi consemnate încă în cronicile celui de al XVIII-lea veac, a forjat o complexă personalitate, prietenă şi colaboratoare a multora ditnre scriitorii şi oamenii de ştiinţă ieşeni. Pasionată de călătorii ; mărturie în acest sens, jurnalul redactat în 1971 în peninsula italică.

Contacte continue cu personalităţi ale timpului muzical îi prilejuiesc compozitoarei Mansi Barberis în aceste însemnări o vastă descriere a unei epoci în care regăseşti de la Caudella, Castaldi, Lipatti, Breazul şi cea mai tînără generaţie de muzicieni ai ţării (sînt amintiţi Horia Andreescu şi Cristian Mandeal între alţii) la d'Indy, Hindemith, Bruno Walter, Şaliapin, Horowitz, Thibaud — liniile de forţă şi acţiune ale unui veac muzical.

Fraza compozitoarei este încărcată de simplitate, harul şi blîndeţea care o aveau întreaga sa personalitate.

Povestea vieţii se încheagă logic şi cititorul dobîndeşte nu numai coordonatele vieţii unui muzician român dar şi trăsăturile spirituale ale unei epoci, caracteristicile unui secol.

Sute de nume vin pagină de pagină, în sprijinul demonstraţiilor şi compozitoarea ştie, cu artă şi rigoare, să le aureoleze şi să-şi explice viaţa şi opera, dînd rezonanţă acestor nume.

Fără îndoială, cartea datorează mult capacităţii de construcţie editorială pe care Ianca Staicovici — redactorul de carte — o dovedeşte cu fiecare apariţie. Documentarul din arhiva familiei Barberis a căpătat în mîinile sale maximum de stringenţă, deplină cursivitate, o înaltă logică în înlănţuirea ideilor, farmecul publicistic necesar pentru a atrage cele mai diferite pături de cititori.

Meritul redactorului muzicolog e cu atît mai mare cu cît în finalul lucrării, după un catalog de lucrări şi grafia de referinţă adusă la zi, inserează un temeinic studiu intitulat „Traiecte stilistice în creaţia compozitoarei Mansi Barberis", analizînd rînd pe rînd principalele lucrări ale autoarei, explicînd, cu ajutorul unui eficient aparat de analiză muzicologică, întreg demersul componistic al lui Mansi Barberis, de la lieduri la opere.

Studiul semnifică pas cu pas locul muzicienei în istoria muzicii româneşti, în frontul artistic naţional.

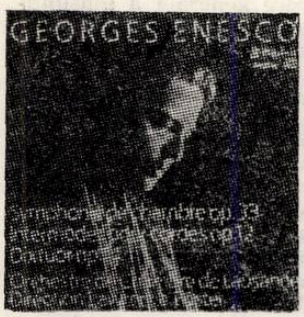
Datorii supreme avem faţă de zecile da artişti care au trăit în veacul nostru şi în vremurile revolute pentru evoluţia muzicii româneşti. Documente biografice care zac în arhivele cele mai diverse trebuie aduse la suprafaţă. Apariţia cărţii compozitoarei Mansi Barberis rămîne un elocvent exemplu din acest punct de vedere.

Iosif SAVA

Discografie actuală

„Claves"

S-a mai amintit în revista noastră despre discul compact dedicat lui George Enescu de către casa elveţiană „Claves" (CD 50—8803 DDD), disc însoţit de prezentarea lui Pascal Bentoiu. Interpretarea, meritorie, se datoreşte Orchestrei de cameră din Lausanne, dirijată de Lawrence Foster, muzician cunoscut publicului românesc şi care dovedeşte un ataşament consecvent pentru creaţia celui mai mare compozitor român. Evenimentul îl reprezintă, incontestabil, redarea *Simfoniei de cameră, op. 33*, care intră astfel în circuitul internaţional al înregistrărilor moderne. Fără îndoială că, în ce priveşte acuitatea expresivă, putem tînji după vechea gravură realizată de Constantin Silvestri cu un ansamblu românesc, însă cea la care ne referim are totuşi o conştiinciozitate — exprimată într-o bună calitate sonoră —, notabilă. Ceva mai conformă cu spiritul enescian se dovedeşte tălmăcirea *Dixtuorului pentru instrumente de suflat, op. 14*, dar reuşita interpretativă cea mai deplină este prilejuită de abordarea *Intermediilor pentru instrumente de coarde, op. 12*, parcurse nu numai cu fidelitate dar cu un lirism de bună calitate, care face deplină dreptate acestei pagini timpurii, dar substanţiale, a maestrului. Consultînd catalogul



recent al casei „Claves", mai descoperim cu plăcere numele lui George Enescu între autorii îmbrăţişaţi de excelentul flautist Peter-Lukas Graf (acompaniat de Michio Kobayashi, pian), pe discul-recital CD 50—704 ADD. Este vorba de excelenta piesă *Cantabile şi presto*, adusă astfel în atenţia maeştrilor de astăzi ai instrumentului, la un nivel interpretativ de excepţie. Asemenea apreciere se întemeiază pe audierea unor discuri ale lui Graf, unul din artiştii proeminenţi şi căruia i se acordă o atenţie susţinută de către casa „Claves". Apropierea de creaţia lui Vivaldi, sub titulatura generală de *Muzici veneţiane* şi mai concret înfăţişarea a şase *Concerte de flaut* deşteaptă pe drept cuvînt entuziasmul auditoriului, cu atît mai mult cu cît participarea Orchestrei de cameră „Heilbronn" din Würtenberg, dirijată de Jörg Faerber se încadrează aceleiaşi viziuni aerate, transparente, de mare elasticitate, propagată de solist. Discul compact respectiv, înregistrat în iunie 1988 la Heilbronn, se situează fără îndoială între cele menite să capteze sufragiile iubitorilor consecvenţi ai flautului şi ai literaturii lui de bază (CD 50—8807). Tot între bunele achiziţii ale casei „Claves" poate fi considerată colaborarea cu doi dintre cei mai buni instrumentişti italieni, violonistul Franco Gulli şi violistul Bruno Giuranna. Alături de ei, flautistul Peter Lukas Graf abordează atractiva *Serenadă în re major, op. 25* de Beethoven, cuplînd-o, pe acelaşi disc (CD 50—8403) cu foarte timpuriul *Trio în sol major* pentru flaut, fagot şi pian, în care are ca parteneri pe Klaus Thunemann, remarcabil de cursiv şi catifelat fagotist, ca şi pe reputatul pianist Bruno Canino. Lucrarea respectivă este o raritate în repertoriul discografic, dat fiind că se încadrează lucrărilor fără număr de opus ale lui Beethoven, numerotată fiind WoO 37. În ce-i priveşte pe Gulli şi Giuranna, încă acum cîtva timp admirasem redarea *Simfoniei concertante pentru vioară, violă şi orchestră KV 364* de Mozart, în compania orchestrei de cameră din Padova şi Veneto, pe frumosul disc LP ce îşi are corespondentul compact în CD 50—8707 DDD.

Dacă este să desprindem cîteva caracteristici ale producţiei şi stilului caracteristice casei „Claves" din Thun, care a împlinit două decenii de activitate, trebuie să arătăm că avem de a face cu o selectivitate marcată : nu este vorba de magnaţi ai industriei discului, ca Decca, EMI, Philips sau DG, ci de un grup ceva mai restrîns şi fără îndoială fără resursele enorme ale acestora, care nu-şi pune problema exhaustivităţii repertoriale, ci propune ascultătorului anumite titluri alese cu grijă şi evidentă muzicalitate. O reuşită majoră de pildă, o constituie colaborarea cu marea artistă spaniolă a cîntului Teresa Berganza, concretizată în obţinerea Premiului Internaţional al Criticilor de Disc pe anul 1988 pentru un program de cîntece spaniole, înregistrat în compania excepţionalului pianist, compatriot al artistei, Juan Antonio Alvarez Parejo. Fără îndoială, *compactul* respectiv (CD 50—8704 DDD) are unele puncte repertoriale comune cu un LP al casei Deutsche Gramophon, de acum cîţiva ani. El posedă însă meritul de a schiţa portretul *actual* al Teresei Berganza, personalitate inconfundabilă şi foarte puternică, în acelaşi timp de o subtilitate şi un farmec irezistibile, susceptibile de a genera nu producţii de serie, ci unicate care se întipăresc adînc în sensibilitatea ascultătorului avizat ; pe de altă parte, acompaniamentul pianistic se ridică la nivelul unei creaţii autonome, prin intensitatea rară a fiecărei clipe sonore rezultate din întovărăşirea celor doi interpreţi spanioli. Deci, versiunea respectivă a cîntecelor de Granados, Turina, Guridi şi Toldra (care a mai obţinut şi distincţia „Le Diapason d'Or"), trebuie să figureze în discoteca tuturor îndrăgostiţilor de muzică pitorească şi colorată.

Un artist care înregistrează cu plăcere pe discuri „Claves" este pianistul elveţian Jean-François Antonioli, binecunoscut publicului nostru şi afirmat în concert în muzica lui Enescu — *Sonata op. 24 nr. 1 în fa diez minor*. Încă în urmă cu cîţiva ani, pe lista finală de selecţie pentru Premiul Internaţional al Criticilor de disc, colegul elveţian Pierre Michot introdusese, ca alegere personală, lucrările pentru pian şi orchestră de Frank Martin, interpretate de Antonioli cu concursul Filarmonicii din Torino dirijată de Marcello Viotti. Îmi amintesc că am fost un par-

tener al discului, unanim apreciat de altfel (a obținut premiul Charles Cros pe 1986), atît pentru calitatea nobilă a muzicalității compozitorului cît și pentru seriozitatea, gustul rafinat și integritatea gestului interpretativ. De altfel, versiunea *compact* a înregistrării (CD—8509 DDD) figurează în catalogul permanent de la „Claves", alături de alte două discuri ale lui Antonioli : caietul al doilea din *Preludiile* de Debussy (CD 50—8607 DDD) precum și lucrări pentru pian și orchestră de Ferruccio Busoni *(Konzertstück în re minor)* și Joseph Joachim Raff *(Konzertstück „Ode au printemps", op. 76* și *Concertul în do minor op. 185).* Fără îndoială că preferințele noastre merg către Debussy, o muzică genială și înnoitoare, redată cu multă finețe, ca printr-un voal transparent care pune sonorităților o surdină de delicatețe și sensibilitate ; totuși și discul Busoni — Raff își are meritele lui ; gravat cu acompaniamentul Orchestrei de cameră din Lausanne dirijată de Lawrence Foster, el va atrage fără îndoială atenția amatorilor de rarități ale repertoriului concertant (CD 50—8806 DDD).

Am dori să atragem atenția cu deosebire asupra unor reușite ieșite din comun ale seriei de înregistrări propuse spre recenzare. De pildă, cele trei *Sonate pentru vioară și pian* de Grieg își primesc o versiune pasionantă din partea cuplului Ingolf Turban (vioară) — Jean Jacques Dünki (pian). Discul compact respectiv (CD 50—8808 DDD) se impune printr-o subliniere a elementelor specifice, intonaționale, ritmice, agogice rezultate evident din cunoașterea muzicii nordice — Ingolf Turban fiind aplaudat, de pildă, și prin interpretarea *Concertului* de Sibelius în compania Filarmonicii din München, al cărei prim-concertmaestru este începînd din 1985. Avem de a face cu o înregistrare de o savoare menită să o individualizeze de îndată după o primă audiere. Tot așa se poate vorbi și despre o altă „rari-

tate" : *Simfonia a VI-a, „Patetica"* de Ceaikovsky, interpretată la pian — patru mîini (versiune originală) de către remarcabilul cuplu de muzicieni reuniți în „Duo Krommelynck". Discul respectiv (CD 50—8806 DDD) cuprinde de asemenea, în aceeași învesmîntare sonoră, nu mai puțin de *50 de Cîntece populare rusești* armonizate de ilustrul maestru clasic rus. Interpreții au simțul coloritu'ui și amplorii orchestrale în simfonie, delicatețe și plasticitate a imaginilor în aromatele melodii folclorice. O surpriză o constituie și extrasele din opera *Wilhelm Tell* de Rossini, aranjate pentru un grup de instrumente de suflat de către excelentul muzician W. Sedlak (1776—1851) și interpretate de ansamblul „Consortium classicum", cunoscut prin aparițiile sale la Salzburg, Viena, Berlin etc. Frumusețea transcrierii este dublată de măiestria uimitoare a instrumentiștilor, astfel că discul respectiv (CD 50—8804 DDD) se înscrie ca o „delicatesă" de prim rang. Cuvinte bune se pot spune și despre integrala celor 57 de *Mazurci* de Frederic Chopin, oferite pe discurile CD 50—8812/13 DDD de către pianistul Eugen Indjic. Nu trebuie să ne așteptăm la sugestivitatea sau rafinamentul unor Artur Rubinstein sau Vladimir Horowitz, dar interpretul este plin de echilibru și gust, are o vădită dragoste și atracție către lumea acestor bijuterii unice ale literaturii instrumentului său. Tonul suferă de o oarecare uniformitate, însă ritmica se arată permanent marcată cu eficiență, iar avantajul de a poseda o integrală a *Mazurcilor* pe două discuri moderne este incontestabil.

Se mai poate vorbi de interesul repertorial al *Cvartetelor de coarde* de Michael Haydn, deși sonoritatea ansamblului „Sonare" din Frankfurt nu este ideală, — disc CD 50—8811 DDD. În fine, dacă este să cunoaștem *Sonatele* de Domenico Scarlatti în versiunea lor originală pentru clavecin, se cuvine să recurgem și la discul tinerei instrumentiste Ursula Duetschler (CD 50—8819 DDD), care se remarcă printr-o autenticitate stilistică lăudabilă. Amatorii de lucrări mai puțin cunoscute pot găsi în catalogul „Claves" o varietate de opere ale lui František Krommer Kramar (1759—1831). Ne amintim că Aurelian Octav Popa ne făcuse cunoscut un *Concert de clarinet* al compozitorului. De data asta, avem în față trei *Cvartete cu flaut,* înregistrarea incluzînd pe amintitul virtuoz Peter Lukas-Graf și fiind de un corect nivel muzical, cu toate că muzica ne lasă să tînjim după flacăra multor contemporani iluștri ai autorului (CD 50—8708 DDD).

Periplul printre discurile recente ale casei „Claves" este satisfăcător, cîteodată revelator și în orice caz ne vorbește despre o activitate artistică dusă cu pasiune și competență.

★

Pasiune pentru Mahler

Este, desigur foarte greu, dacă nu aproape imposibil să mai atragi astăzi atenția cu o nouă înregistrare a vreunei simfonii de Mahler. De la Karajan și Giulini la Abbado și Tennstedt, o sumă de dirijori vestiți în compania unor orchestre de faimă își încearcă puterile în domeniu, marele postromantic vienez fiind în ultimul timp „în vogă", o vogă justificată desigur de recunoașterea destul de tîrzie a valorii specifice și mai cu seamă de o aplecare generală a sensibilității contemporane către creația sa, care a înrîurit — să nu uităm — pe unul din muzicienii fundamentali ai secolului XX, Dmitri Șostakovici. Și totuși, o nouă versiune a *Simfoniei a II-a* ne solicită interesul, chiar după ce primisem, în urmă cu cîteva luni, o înregistrare a lucrării semnată de Simon Rattle la pupitrul Orchestrei din Birmingham. În cazul la care ne referim, publicistul muzical (și în urmă dirijorul) Gilbert Kaplan a făcut o adevărată pasiune pentru această creație de dimensiuni gigantice (durata totală a celor două discuri compact care o cuprinde este 83'17"). A studiat-o cu o amănunțime rară, s-a documentat complet asupra genezei ei precum și asupra felului cum o concepea interpretativ autorul însuși și a dirijat-o practic în toată lumea, specializîndu-se în chip de necontestat într-un domeniu în care a reușit să aducă noi lumini. Rezultatul este într-adevăr nu numai spectaculos dar și de esență, gravura respectivă, care poartă emblema *IMP Classics* și indicativul *DPCD 910 DDD* reunește forțe interpretative complexe și de înaltă calitate : London Symphony Orchestra, cinci coruri, dintre cele mai bune ale Angliei, precum și două soliste de marcă : soprana Benita Valente, colaboratoare permanentă a Operei Metropolitan din New York, specializată deasemeni în repertoriul vocal-simfonic, alături de canadiana Maureen Forrester, una din personalitățile de primă mărime ale vocilor de contralto din vremea noastră, care a cîntat *Simfonia a II-a* de Mahler încă sub bagheta lui Bruno Walter și a colaborat practic cu toți marii dirijori din ultimele decenii.

Albumul respectiv — se știe că discurile compact au dimensiuni oarecum miniaturale față de predecesoarele lor LP — cuprinde și contribuții muzicologice de notabilă însemnătate : pagini facsimile din autograful mahlerian al partiturii, al textului poetic transpus în muzică în mișcările cu soliste și cor, dar mai cu seamă o analiză a ideilor muzicale ale compozitorului, întemeiată pe cele trei programe redactate de el însuși, din care s-a extras și s-a reprodus esențialul. Remarcabile sînt deasemeni contribuțiile dirijorului și muzicologului Gilbert Kaplan, cea dintîi in-

titulată „Naşterea unei simfonii" — şi referindu-se la circumstanţele nefavorabile în care a avut loc prima audiţie, sub conducerea compozitorului, la Berlin, în 13 decembrie 1895, cea secundă reunind toate mărturiile despre „Cum îşi dirija Mahler cea de *a doua Simfonie*", în ce priveşte *tempi*, indicaţiile date corului şi solistelor, felul de a repeta şi alte practici interpretative.

Să nu credem însă că valoarea artistică se dovedeşte subordonată unei asemenea abundenţe informaţionale ; interpretarea — pusă în valoare de o captare sonoră şi o transpunere pe disc metalic de înaltă clasă — este de natură să stîrnească ascultătorului o afinitate înrudită cu cea a dirijorului şi analistului pentru această creaţie, realmente covîrşitoare. Tuturor celor ce se vor încumeta, pe viitor, să dirijeze şi chiar... să asculte *Simfonia a II-a, în do minor* de Mahler, înregistrarea la care ne referim şi adjuvantele ei muzicologice le sînt de o necesitate absolută.

Alfred HOFFMAN

Din presa internaţională

Compozitorul, pianistul, dirijorul şi publicistul american John Cage este unul dintre reprezentanţii de frunte ai avangardei muzicale a secolului XX. Născut la Los Angeles în anul 1912, J. Cage s-a format ca muzician sub influenţa lui A. Schönberg, al cărui elev a fost, şi a lui I. Stravinski. A devenit celebru mai ales după cel de-al doilea război mondial ca promotor al unor metode experimentale noi prin folosirea benzilor magnetice, a pianului preparat, a zgomotelor şi printr-o nouă tratare a timpului şi spaţiului în muzică. Răspunzînd recent la întrebările revistei sovietice „Muzîkalnaia jizn", J. Cage a arătat, printre altele, că la început compoziţiile sale nu s-au bucurat de interes din partea muzicienilor, dar, în schimb, au atras atenţia coregrafilor. „Astfel s-a înfiripat colaborarea mea cu dansatorii, la care am ţinut tot timpul şi care continuă şi astăzi. În acest fel am ajuns la ideea unei organizări ritmice, iar nu armonice, a muzicii, la o structură temporală care poate deveni la fel de propice pentru dans ca şi pentru muzică, avînd aceeaşi capacitate de organizare pentru zgomote ca şi pentru sunetele muzicale. Pe această bază s-au constituit primele mele structuri ritmice. Pe urmă am continuat elaborarea acestui tip de spaţiu muzical în timp. Acum lucrez la un nou procedeu pe care-l numesc «cadru temporal flexibil». Să încerc să explic despre ce este vorba. Structurile mele ritmice mai timpurii aveau început, parte de mijloc şi încheiere. Ca tot ce există pe lume. Însă datorită celei de-a doua influenţe majore pe care am resimţit-o şi care nu provenea din muzică ci din filosofie, din filosofia orientală, a început să mă intereseze nu atît obiectul, cît procesul. Ceva ce seamănă cu un fenomen meteorologic, cu starea vremii. Căci aceasta nu are început, mijloc şi încheiere, ci este nesfîrşită. Iar această abordare s-a dovedit cît se poate de practică atunci cînd se aplică la dans. Acum, în acest cadru temporal, pot declanşa sonoritatea muzicii în orice moment, determinat de un anumit interval de timp şi pot să o încetez în orice punct al unui alt interval, la fel de bine determinat, care formează «cadrul». Aceasta este direcţia în care lucrez acum, pe această linie îmi continui cercetările".

Sergiu CELAC

Globul muzical

Prima femeie dirijor la Covent Garden. Sian Edwards, în vîrstă de 26 de ani, a semnat de curînd un contract pe trei ani cu celebra Operă britanică Covent Garden. Între anii 1988 şi 1991 va dirija în medie cîte o operă pe an şi va fi dirijor asistent în cîteva spectacole de primă importanţă. Va deschide stagiunea 1989—1990 cu opera *Rigoletto*, va colabora cu Bernard Haitink, directorul muzical al Operei Regale, într-un spectacol cu *Trubadurul*, iar în 1989 îşi va aduce contribuţia la reluarea unei montări spectaculoase a operei *Nunta lui Figaro*. În 1990 va lucra ca dirijor asistent cu Simon Rattle, care debutează la rîndul său la Covent Garden cu *Vulpea cea şireată* de Janaček.

★

Medalia de aur a Societăţii Filarmonice Regale Una dintre cele mai prestigioase distincţii muzicale din lume a revenit anul acesta baritonului Dietrich Fischer-Dieskau, care devine, astfel, cel de-al 74-lea laureat al Societăţii de la înfiinţarea acesteia în anul 1871. În ultimii ani medalia a fost acordată unor personalităţi de primă mărime ale lumii muzicale : Herbert von Karajan, Matislav Rostropovici, Olivier Messiaen, Yehudi Menuhin şi Leonard Bernstein. În cadrul unui concert de gală organizat la Royal Festival Hall la 18 octombrie, Yehudi Menuhin a înmînat medalia celebrului cîntăreţ şi profesor. Programul concertului a inclus *Kindertotenlieder* de Mahler (solist, Dietrich Fischer-Dieskau acompaniat de Filarmonica din Liverpool dirijată de Walter We ler) şi *Variaţiunile „Enigma"* de Edward Elgar (dirijor Yehudi Menuhin).

★

Bach armonizat la calculator. Kemal Ebcioglu, din Yorktown Heights, NY, compozitor şi doctor în informatică, a elaborat un program experimental pentru armonizarea melodiilor de coral. Melodia, la sopran, este introdusă în calculator, care adaugă părţile de bas, tenor şi alto, oferind ca rezultat final partituri pe patru voci în notaţie muzicală convenţională. Ebcioglu a folosit armonizări de coral scrise de Bach ca sursă principală a bazei de cunoştinţe a programului, numit *Choral*. Programul conţine peste 350 de reguli, iar originalitatea sa faţă de alte sisteme expert constă în algoritmul său de generare şi testare care construieşte armoniile gradat pe baza unei mulţimi de reguli ce se măreşte treptat. Pentru a obţine o aproximare cît mai firească a talentului uman, Ebcioglu a elaborat un limbaj special (Backtracking Specification Language) cu ajutorul căruia un procesor IBM realizează armonizarea în aproximativ 30 de minute, executînd în jur de 23 miliarde de instrucţiuni simple.

★

În 1978, cînd avea cinsprezece ani, violonista Anne-Sophie Mutter pregătea *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn Bartholdy cu Filarmonica din Berlin dirijată de Herbert von Karajan. Celebrul dirijor dorea un final lent, dar solista o lua mereu înaintea orchestrei. Nemulţumit, Karajan i-a reproşat tinerei Anne-Sophie că o ia prea repede, iar ea a răspuns : „Nu, maestro, dumneavoastră mergeţi prea încet" Acum, după zece ani, Karajan o consideră pe Anne-Sophie Mutter printre primii trei violonişti importanţi din lume şi şi-a păstrat intactă nonşalanţa de la cinsprezece ani. La zece ani avea deja o tehnică

impecabilă, ceea ce îi permite acum să studieze mai puțin și să-și concentreze atenția spre probleme de frazare și intonație. „Cînd pregătesc o piesă nouă, spune ea, pun totul la punct în cap ; nu pun mîna pe vioară decît foarte puțin, ca să verific că am gîndit corect fiecare element". Din octombrie 1986 predă lecții de vioară la Royal Academy of Music din Londra, unde își tratează elevii cu severitatea binecunoscută, conform convingerii ei că „studentul trebuie să știe de la început că nu are temperamentul sau inteligența potrivită pentru o carieră solistică".

*

În anii '60, dirijorul Bernard Haitink a înregistrat la casa de discuri Philips prima integrală a simfoniilor de Mahler cu Orchestra Concertgebouw. În 1988, cunoscutul dirijor a reluat proiectul, de data aceasta cu Filarmonica din Berlin. Este pentru prima dată cînd Filarmonica din Berlin înregistrează simfoniile de Mahler sub bagheta unui singur dirijor. Înregistrările vor dura aproximativ șase ani. Considerat astăzi ca fiind unul dintre cei mai buni interpreți ai muzicii lui Mahler, Bernard Haitink a primit de curînd Medalia de Aur a Societății Internaționale Mahler.

*

În noiembrie 1988, dirijoarei braziliene Odaline de la Martinez i s-a acordat Medalia Villa-Lobos pentru activitatea de interpretare și popularizare a muzicii compatriotului ei, compozitorul Heitor Villa-Lobos (1887—1959). Odaline de la Martinez nu este o necunoscută în lumea muzicală. În 1984 a devenit prima femeie care a dirijat la Royal Festival Hall unul din celebrele Promenade Concerts. În același an i s-a acordat premiul „Srtijus" pentru promovarea muzicii maghiare, iar opera comupsă de ea, *Sora Aimèe*, a fost reprezentată în premieră în Statele Unite. Odaline de la Martinez este dirijor-fondator al ansamblului de muzică contemporană *Lontano* și al formației London Chamber Symphony. În iulie 1989 va fi Director artistic adjunct al Festivalului muzicii latino-americane care va avea loc la Londra și unde va dirija Orchestra BBC, formația Lontano și London Chamber Symphony. În cadrul festivalului va fi prezentată și opera „Yerma" de Villa-Lobos.

★

A apărut de curînd în limba engleză studiul *Edvard Grieg — omul și artistul*, de Finn Benestad și Do Schjelderup-Ebbe, studiu publicat inițial în Norvegia în anul 1980. Textul este însoțit de documente bio-bibliografice, de o sută de exemple muzicale din opera compozitorului și de traducerea în limba engleză a 135 de lieduri. Monografia oferă detalii despre descoperirea recentă a unor manuscrise și scrisori, precum și despre publicarea singurei simfonii compuse de Grieg. Autorii plasează viața și opera compozitorului în epocă, aducîndu-și astfel contribuția binevenită la înțelegerea unui compozitor despre care s-a scris foarte puțin.

Angela JIANU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

La chorale „Madrigal" — 25 années d'activité

Cristina SÂRBU

„Nous nous sommes efforcés à une montée continuelle sur le chemin infini de l'art, du don de soi à la Beauté et aux Hommes..." — déclare Marin Constantin.

La chorale de chambre MADRIGAL est l'expression la plus conorète, la preuve la plus palpable de ce que le talent et le travail peuvent faire ensemble dans le domaine de l'art. C'est par-delà la scène éclairée par les feux de la rampe, c'est, quand les frénétiques applaudissements se sont peu à peu éteints, c'est dans le recommencement du lendemain que le „miracle" MADRIGAL s'explique... Et de vrai. Chaque membre de l'ensemble est un artiste, avec des dons particuliers à partir desquels il a été admis au dur examen que doit passer n'importe quel chanteur qui aspire à la joie de devenir „un madrigaliste". Le maître de la chorale, Marin Constantin, est — de vrai — un *maestro* de notoriété internationale. Mais cela ne suffirait pas. Le labeur tenace, d'au-jour-le jour, la répétition à l'infini d'un son auquel il s'agit d'imprimer une *certaine* expression, une *certaine* luminosité, une *certaine* transparence, la discipline de fer, le don de soi total, l'entraînement „sportif" pour assurer la résistance à l'effort et la capacité d'un maximum de concentration intellectuelle en temps — seule garantie d'un rendement optimum —, en un mot le travail porté à son plus haut degré de consommation, et puis Marin Constantin, cette gigantesque personnalité dans la coulisse — voici les „secrets" du „miracle" MADRIGAL, les voies qui ont conduit le groupe de 35—40 musiciens roumains, avec leur maître en tête, à la performance d'être cotés parmi les meilleurs des bons.

En 1967, le célèbre Leopold Stokowski donne un concert à Bucarest. A cette occasion il visite le Conservatoire „Ciprian Porumbescu" et écoute le MADRIGAL. Il en est séduit. Son enchantement se manifeste sans réserve dans le Livre d'Or de la chorale : „La justesse de l'intonation, la beauté de l'émission, l'équilibre des compartiments, la souplesse et la sensibilité — voilà ce qui rend brillante cette formation. Durant toute sa vie l'homme se rend compte que la perfection n'existe pas. Eh bien ! en écoutant le chœur de chambre MADRIGAL, j'ai eu la nette sensation de la perfection !".

Aujourd'hui le MADRIGAL entre dans sa 26e année d'existence. Un quart de siècle d'activité appelle, objectivement, un bilan. Pour le MADRIGAL, ce bilan est spectaculaire. Nous allons essayer dans ce qui suit de marquer les

phases de l'évolution du MADRIGAL, de suivre sa montée afin de comprendre „le miracle" grâce auquel le nom de la Roumanie s'est imposé devant les plus grands artistes du monde musical contemporain. Car les madrigalistes et leur maître constituent une famille, „...une famille sans secrets et surtout une famille dont l'amour du pays est immense. A force de tant voyager, on sent que cet amour tend à ne plus avoir de limites !" (Marin Constantin).

7 juillet 1963. Théâtre d'Etat de Braşov. Le Chœur de chambre qui, ultérieurement, se fera tant connaître sous le nom de MADRIGAL, soutient ici son premier concert de musique préclassique sous la direction de son maître Marin Constantin. Mais, à proprement parler, ce ne fut pas là son début. Car l'ensemble s'était formé le long du temps. Ses racines doivent être cherchées des années auparavant, en 1949, quand Marin Constantin posait les bases du Chœur de l'Université bucarestoise. En 1951, le même Marin Constantin devient le maître du Chœur de l'Union des Jeunesses Communistes (U.T.C.) du noyau duquel il créera en 1958 la Chorale GH. CUCU. C'est d'elle que seront choisis la plupart des futurs „madrigalistes" auxquels viendront se joindre des voix de femme de la „pépinière" du Chœur d'enfants de la Radiodiffusion Roumaine. A partir de 1960, Marin Constantin se dénombre parmi les enseignants du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, à la chaire de direction chorale. Nombre d'étudiants ont chanté sous sa main „unique". Une partie d'entre eux sont aujourd'hui membres du MADRIGAL. „Après cinq ou six années d'un admirable volontariat — se souvient Marin Constantin —, d'efforts marqués par l'absence de tout intérêt matériel, la chorale a fini par être rétribuée... En 1968 nous devînmes „budgétaires" du Conservatoire... On a dit alors que nous étions devenus des professionnels !"

Pour commencer, le MADRIGAL et son maître sont partis de l'idée de promouvoir et de ramener dans l'attention du public la musique chorale de l'époque d'or de la polyphonie. Ils inclurent dans leur répertoire des centaines d'œuvres a cappella de cette période. Des années après, le journal espagnol *Alerta* du 5 août 1970 publiait une interview avec Marin Constantin sous le titre emblématique d'une véritable profession de foi : „Nuestra mision : revalorisar la musica renascentista !". Les interprétations du MADRIGAL poursuivent en premier lieu l'authenticité du style. Mais il est évident que l'optique propre, le filtre personnel sont d'une grande importance puisqu'ils impliquent l'actualisation d'un „hier" dans les coordonées de l'„aujour'hui". „J'ai réfléchi longuement — avoue Marin Constantin — à certaines opinions concernant ce sujet, avancées à travers temps par des théoriciens. J'ai écouté de nombreux disques, bandes de magnétophone, ensembles sur le vif... Dans la vie musicale contemporaine se dessinent clairement deux directions d'interprétation de la musique ancienne : la *puriste,* prétendument authentique et l'autre qui s'implique dans le *vif* de l'actualité artistique. D'emblée je choisis la seconde ! Et ce, afin de communiquer en permanence avec le public dont je suis contemporain et que je dois convaincre de la réelle beauté intérieure de la musique Renaissance et non l'attirer vers un trésor dépourvu de vie. Autrement dit saisir et rendre les sentiments dans un langage actuel, les animer d'une manière contemporaine, contacter les auditeurs par des moyens spécifiques de notre temps". Le répertoire du MADRIGAL comprend donc des centaines de madrigaux de l'école néerlandaise qui détient la suprématie absolue dans le domaine pour le XVe siècle et une partie du XVIe par d'inestimables valeurs musicales dues à Binchois, Dufay, Ockeghem, Obrecht, Des Près, Willaert, di Lasso, de Wert ; de l'école italienne qui a créé le madrigal italien de l'époque Renaissance avec Cipriano da Rore, A. Gabrielli, da Palestrina, la triade Marenzio-Monteverdi-da Venosa ; de l'école française qui a fait naître la „chanson" en commençant avec Guillaume de Machault, Jannequin, Sermisy, Passereau etc. ; de l'école espagnole brillamment illustrée par J. del Ençina, Alonso de Mondejar, Pedro de Escobar, da Vittoria, Cristobal de Morales et d'autres ; enfin, de l'école allemande dont les principaux représentants de l'époque sont Paul Hofheimer, H. Isaac, E. Widmann, J. H. Shein, H. I. Hassler, ensuite H. Schütz et sans doute Jean-Sébastien Bach ; de l'école anglaise aussi, dominée par l'esprit shakespearien dans une ambiance bénéfique où l'on trouve des créateurs de la taille d'un W. Bird, Th. Morley, J. Dowland, J. Bennet et Th. Weelkes... Il va de soi que l'approche de ces partitions réclame de la part des interprètes des disponibilités spéciales, des qualités absolument remarquables que Marin Constantin synthétise efficacement concrétisant comme suit ses directions de travail : une haute technique vocale prétendue par le niveau des compositions, la multitude et la variété des procédés polyphoniques ; l'application du principe du non-vibrato comme mode d'émission principal (déterminé par l'écriture chorale et le caractère de l'instrument de chambre) ; la souplesse dynamique et agogique en tant que facteur décisif des stratifications sonores sur plan horizontal et vertical ; le relief des sens du chromatisme (comme moyen d'expression inédit) ; la parfaite connaissance des fréquentes formules de cadence spécifiques ; l'élucidation du rapport entre le caractère complémentaire des écoles composantes et la synthèse stylistique de facture Renaissance ; la résolution optimale du compliqué problème de la diction afin de satisfaire à l'impératif de la présentation du répertoire d'époque dans les langues d'origine.

Apris les madrigaux, le répertoire de la chorale s'est élargi par l'insertion de la création

vocale-symphonique, ce qui a exigé le passage de la posture de chœur-entité à celle de chœur-composant, changement d'attitude qui affecta et modifia la majorité des aspects relevant de la technique vocale et du chant, enrichissant la somme de moyens d'expression que doit en dernière instance posséder n'importe quelle équipe chorale. S'attaquant pour commencer à la *Missa Brevis,* à l'opéra *Orphée* de Monteverdi et à la *Messe en la majeur* de Scarlatti, passant ensuite au *Magnificat* et autres cantates de Bach, le MADRIGAL a fini par donner des variantes de référence à des partitions modernes comme la *Cantate pour soprano, ténor, chœur de voix de femme et orchestre* d'Igor Stravinski ou le *Magnificat* de Luciano Berio.

Durant ses 25 années d'activité, le MADRIGAL compte plus de 150 tournées à l'étranger. Peu à peu mais sans cesse davantage, sur les affiches de ses concerts, la musique roumaine commença à tenir toujours plus de place, se constituant comme une dominante de son répertoire, véritable „carte de visite" de l'ensemble. Elle se compose de pièces appartenant au domaine du chant folklorique et byzantin, au domaine classique comme à celui des premiers modernistes autochtones, les „pionniers". Bientôt, dans tous les centres musicaux où le MADRIGAL faisait son apparition, la musique roumaine devînt l'événement principal. „On nous applaudissait parce que nous présentions non seulement les valeurs de l'école d'interprétation roumaine mais en premier lieu de *l'école de composition nationale*".

„Les vieilles chansons — déclare Marin Constantin — sont des documents de notre continuité sur le territoire ancestral, un témoignage de l'originalité de notre culture ancienne et la conservation de ces chansons pour la postérité, leur sauvetage de l'oubli constituent un acte de patriotisme...()... Recueillons-les avec soin et patience, avec méthode, faisons-les connaître à tout le monde afin de mieux faire comprendre les réalités historiques roumaines". En conséquence, partout dans le monde, le MADRIGAL porte les chants épiques, les *doïnas,* les chansons anciennes, les *colinde,* les archaïques rituels du *Caloian,* de la *Paparuda* ou de la *Drăgaica,* les pittoresques chants de la *Moisson,* les épithalames et les douces ou, parfois, satiriques, chansons nuptiales, les émouvantes berceuses, les bouleversantes complaintes et lamentations funèbres. Particulièrement appréciés pour l'originalité de leur interprétation sont les arrangements de folklore — où excellent les compositeurs roumains — voire la célèbre *Chindia* d'Alexandru Pascanu ! En effet, le MADRIGAL n'interprète pas ces arrangements en leur appliquant le procédé de l'imitation des modèles populaires, il s'ingénie tout au contraire à „rendre l'essence artistique du caractère spécifique du folklore", le cachet propre du mélos, dans l'idée que la prise de conscience de l'essentiel compte beaucoup plus que l'identité des procédés techniques, ceux-ci visant toujours à l'inédit avec le respect de l'authenticité du style, mais aussi avec une vision personnelle et actuelle.

L'héritage du chant byzantin a signifié en permanence pour les madrigalistes un champ fécond de défrichage des zones encore trop peu connues, par l'entremise de l'interprétation en concert, bien que cette dot du trésor de musique ancienne roumaine recélât, des siècles durant, à côté du floklore, „...le diamant précieux de la musique savante autochtone" (Marin Constantin). Tous ces hauts lieux de la civilisation médiévale néobyzantine ayant fleuri sur le territoire de la Roumanie — avec des écoles de chant byzantin devenues fameuses en leur temps, à Neamț, Putna, Dragomirna, Scheiul Brașovului, Curtea de Argeș, Cozia et Bucarest —, tous ces brillants représentants du chant médiéval de facture byzantine — Eustatios le Protopsalte, Philothée Sin Aga Jipa, Macaire l'Hiéromoine et, plus tard, Anton Pann —, tous comptent parmi les grands fondateurs de la musique savante de ce pays.

Pareillement, le répertoire du MADRIGAL renferme les „classiques" de la musique roumaine : Gavriil Musicescu (Moldavie), Gheorghe Dima et Iacob Mureșianu (Transylvanie), Ciprian Porumbescu (Bucovine), Ion Vidu (Banat), Dumitru G. Kiriac et Gheorghe Cucu (ces deux en Munténie) représentent les grands noms de la musique chorale nationale. Dans la génération d'Enesco, ils ont été suivis par d'autres réputés créateurs : Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Paul Constantinescu (de ce dernier, *Miorița* est une des pièces de grande puissance et immense succès du répertoire madrigalien).

Le tour est aussi venu aux contemporains qui, vu les qualités exceptionnelles de la chorale, n'ont pas hésité à dédier „sur sa mesure" et celle de son maître, des pages précieuses. „La première pièce contemporaine qu'interpréta l'ensemble — précise Marin Constantin dans une interview de l'an dernier — fut *Scene nocturne* (Scènes nocturnes) de Anatol Vieru — pierre angulaire de la musique roumaine moderne : avec celle-ci, l'école de composition nationale est définitivement entrée dans le circuit musical universel. Anatol Vieru a marqué le moment de l'affirmation de la musique chorale au niveau de la compétition mondiale. La voix humaine, traitée en instrument, nous posa des problèmes d'émission, intonation, interprétation, respiration, mais, une fois dépassés, ces mêmes aspects nous ont permis d'aborder ultérieurement d'autres ouvrages écrits spécialement pour le MADRIGAL, tels qu'*Aforisme după Heraclit* (Aphorismes d'après Héraclite) de Ștefan Niculescu, *Ritual pentru setea pămîntului* (Rituel pour la soif de la terre) de Myriam Marbe, *Timpul cerbilor* (Le temps des cerfs) de Tiberiu Olah etc. Notre musique contemporaine est aujourd'hui cotée au niveau des «monstres sacrés» de ce siècle. Qui plus est, j'ai même eu la joie d'entendre en Italie des remarques concernant Irina Odăgescu

quant à sa composition *Oglindiri* (Reflets) et la tenant pour «...un compositeur plus intéressant que Penderecki», tandis qu'à Bordeaux le *Rituel pour la soif de la terre* de Myriam Marbe passait pour «...être supérieur comme générosité et vitalité" aux œuvres de même facture de Penderecki, Lutoslawski ou Xenakis !"

Et, du reste, parmi les œuvres roumaines actuelles longuement applaudies, pourrait-on ne pas mentionner aussi *Obîrşii* (Origines) de Mihai Moldovan, *Continuum* de Dinu Petrescu, *Remember Hiroshima* de Dan Buciu, *Bocete străbune* (Lamentations ancestrales) et *Festum Hibernum* de Alex. Paşcanu, *Arhaisme* (Archaïsmes) et *Pe ceru' cu flori frumoase* (Sur le ciel aux belles fleurs) de Sigismund Toduţă, *Sabarakalina* de Liviu Glodeanu, *Soarele şi Luna* (Le Soleil et la Lune) de Liana Alexandra, *Flăcări şi Roţi* (Flammes et Roues) de Corneliu Cezar ? Et l'énumération pourrait encore continuer...

Sans doute, ce ne sont pas les comparaisons favorables qui comptent en premier lieu mais le fait que la musique chorale roumaine s'est fait apprécier et connaître à travers le monde grâce au MADRIGAL et à son maître. „La partie du concert dédiée aux compositeurs roumains, totalement inconnus ici, était d'un double intérêt — écrit en 1968 le chroniqueur du quotidien espagnol *La Vanguardia* —, celui de découvrir la beauté d'une musique d'un pénétrant parfum folklorique et celui d'admirer une interprétation vocale d'une grâce unique !".

Cette interprétation, alors ! Une fois établis les repères du répertoire, ce sont la manière de travailler, les voies d'entraînement des choristes, leur sensibilisation, la plasticité de mouvement et de conception, le clair dessin de la vision interprétative qui représentèrent les grands problèmes ayant préoccupé Marin Constantin. C'est au long du temps que cet artiste unique en son genre s'est construit, minutieusement, son „instrument", en modelant des personnalités, en soudant des êtres-artistes en un organisme unique, parfaitement organisé, où chaque partie composante „respire" au même instant, à la fois. Le grand mérite de maître Marin Constantin est d'avoir créé une *unité spirituelle* des membres de son ensemble, qui transgresse le travail, encore qu'extrêmement ciselé, de la connaissance des styles à la lettre ; la formation d'une technique vocale de la plus grande finesse — où l'émision en petites et toutes petites nuances constitue le trait spécifique —, à côté de tous les éléments de mise en scène du concert — absolument innovateurs en fait de disposition des choristes, des costumes d'époque, de modification d'emplacement des pièces à l'intérieur du concert etc. — imposent ce maître de chœur comme un penseur complexe de la musique. Des premiers concerts déjà, puis sans doute à travers temps, une fantastique soudure relia ensemble et maître. Le timbre si original de la chorale provient entre autres de l'inlassable perfectionnement de la technique d'émission sonore *non-vibrato*. Quant à l'exactitude dont elle rend, sans faille aucune, un texte musical, c'est encore à l'exigence de son maître qu'elle la doit. D'autres que nous en ont été frappés. Il suffit de relire en ce sens une chronique des *Nouvelles Littéraires* de 1966 : „L'ensemble chorale MADRIGAL, sous la direction d'un musicien parfait, Marin Constantin, est digne de toute l'admiration pour la qualité des voix, la discipline et la miraculeuse *exactitude!*" Ainsi, le coloris des timbres mais en même temps un certain coloris, disons „spirituel", résulté de la beauté intrinsèque des voix rigoureusement sélectionnées, un lyrisme propre à la plupart des voix de femme, une transparence des sonorités, maintenue pareille en toute nuance, si différente soit-elle, un chromatisme de pastel, „angélique" s'exprimait quelque part une revue de musique espagnole — voici quelques unes seulement des notes dominantes qui assurent au MADRIGAL son caractère d'unicité, sans oublier de souligner une fois de plus la perfection de ses interprétations. A ce propros, le compositeur Stefan Niculescu faisait naguère observer que „les interprétations de cet ensemble, sorte de Stradivarius vocal dont joue, tel un Nouveau Palestrina, son maître, atteignent un pareil degré de perfection et une pareille force de hypnotisme qu'elles paraissent invraisemblables...()... Le MADRIGAL est une *école de chant* dont les méthodes, à la fois inédites et efficaces, mériteraient d'être examinées de plus près, voire même institutionalisées. On se rendrait compte alors que le MADRIGAL n'est pas un météore surgi du ciel mais l'achèvement d'une brillante tradition, de la plus ancienne et précieuse forme d'expression de l'histoire de la musique, promue à une échelle supérieure, d'une portée instrumentale".

Cette comparaison avec un instrument parfait, extraordinaire, unique reparaît fréquemment dans les commentaires de la presse musicale mondiale. „Trente-deux voix, formant ensemble *un instrument parfait* dont Marin Constantin joue brillamment..." (le *Prace* de Tchécoslovaquie de mai 1966) ; une année plus tard : „En fait, Marin Constantin qui dirige le chœur MADRIGAL a su non seulement choisir 32 voix quelconques bien travaillées et aux timbres purs, mais aussi il les a polies, les a intégrées dans un ensemble qui est devenu un véritable *instrument*, sensible aux plus subtiles sollicitations, résonnant parfaitement en tout registre, accordé avec une rare précision et duquel on obtient des sonorités d'une transparence imperceptible, d'une délectation de grande finesse !" (*La Suisse* — 1967) etc., etc.

Toutes les qualités donc d'un instrument hors pair ! Oui, certes. Mais il faut y ajouter la qualité unique de la voix humaine assouplie par une main de maître. Le lyrisme est une autre dominante du MADRIGAL, un lyrisme voulu, cherché, imposé par cette „main de maî-

tre" qu'est celle de Marin Constantin : „Mon tempérament, essentiellement lyrique, s'exprime par le MADRIGAL — avoue celui-ci. Ma sensibilité a conduit à une hypersensibilité de l'ensemble qui agit à présent sans défaut dans ce sens. La luminosité sonore du MADRIGAL, autre trait chromatique spécifique, jaillit pour une bonne part de la communion spirituelle qui me lie à l'ensemble, ses interprétations exprimant ma propre attitude devant la vie".

Par ses recherches, Marin Constantin est arrivé à des solutions personnelles, originales, destinées d'un côté à faciliter aux interprètes l'accès à la qualité et d'un autre côté à rendre l'accueil du public des salles de concert aussi „ouvert" que possible dans le sens d'une totale compréhension des partitions, dans leur complexité. Parmi ces solutions, la distribution spatiale des choristes en est une des plus significatives. En effet, pour nombre de chœurs, l'emplacement des interprètes suivant un schéma géométrique a surpris les spécialistes et le public. En aucun cas il n'était question de critères visuels, extérieurs, propres à faire de l'épate. En réalité, la dispersion des choristes dans un certain ordre strictement poursuivi, vise à couvrir totalement la scène afin que les auditeurs puissent de n'importe quel coin de la salle prendre conscience d'une manière uniforme et égale de toute l'architecture sonore de l'ouvrage. En plus, de cette façon, chaque choriste est fortement et profondément impliqué dans la connaissance d'ensemble de la partition, augmentant ainsi son sens de responsabilité face à la musique.

Il y aurait beaucoup à dire sur la manière de travailler et de chanter du MADRIGAL. Ceux qui voudraient en savoir plus long, trouveront à leur disposition un excellent volume où, incité par les questions de Iosif Sava, Marin Constantin parle sur le parcours de 200 pages de tous les aspects liés à l'existence du MADRIGAL *(Constelația* MADRIGAL, Editura muzicală, Bucarest, 1988).

Avant de clore ce bref exposé, il convient de marquer par des jalons essentiels les succès remportés par le MADRIGAL hors du pays, soit dans les compétitions, soit dans la circonstance — également ardue — de représentant de l'art choral roumain sur la scène internationale. L'ensemble a toujours été „l'hôte d'honneur" des plus prestigieuses manifestations musicales internationales. Entre autres : lors de la saison 1974—1975 il se trouvait à Munich à côté de l'Orchestre Symphonique de Chicago sous la baguette de Georg Solti, l'Orchestre de Chambre de Moscou, l'Academy of Saint-Martin in the Fields sous la direction de Neville Marriner, l'Orchestre ORTF de Paris sous la direction de Maurice Suzan, le Südfunk Symphoniker Orchester avec Sergiu Celibidache, l'Orchestre de Philadelphie sous la baguette d'Eugène Ormandy et dans une ambiance compétitive due à la présence — dans le courant de la même saison — du récital de Christa Ludwig, mezzosoprano, des solistes de Zagreb, du Quatuor „Amadeus", de l'Ensemble musical de Bâle, du Fine Arts Quartett, du Quatuor „Janáček" et des récitals de Henry Szeryng... En 1987, l'ensemble était invité aux manifestations organisées pour le 750e anniversaire de la fondation de Berlin, dans un entourage prestigieux : Yehudy Menuhin, Leonard Bernstein, Vladimir Ashkenazy, Sergiu Celibidache, Riccardo Mutti, Claudio Abbado, le Balchoï Teatr, le London Symphony Orchester, la Scala de Milan, l'Opera d'Etat de Vienne etc. De même, depuis 1964, le MADRIGAL a toujours été l'invité de marque de toutes les éditions du Festival International „Georges Enesco" de Bucarest, auprès des plus grandes personnalités du monde musical international. Chaque fois, le MADRIGAL se détacha comme „exemplaire unique" dans les commentaires et chroniques musicaux. Lorsqu'en 1969 la chorale revenait à Prague pour l'édition de l'année du Festival International „Printemps à Prague", le même *Prace* notait : „Dans le cadre du Festival de cette année, les «madrigalistes» bucarestois ont obtenu un triomphe encore plus grand que lors de ses apparitions précédentes sur les scènes praguaises. Les voix jeunes et d'une si rare pureté, nullement inclinées à la manière des chanteurs d'opéra, ont interprété les œuvres de ce Beethoven de la Renaissance que fut Palestrina, des pièces du patrimoine byzantin, ainsi que cet extraordinaire madrigal dramatique que sont les *Scènes nocturnes* de Anatol Vieru, un ouvrage des plus ardus et si véridique, avec une clarté de cristal, une profonde compréhension du style qui les constituèrent dans un élément des plus expressifs du Festival".

Un quart de siècle d'activité vient à peine de s'accomplir et, déjà, le MADRIGAL a délecté les plus diverses parties du globe : 5 fois aux Etats-Unis d'Amérique, 9 fois en Italie, 10 fois en Allemagne de l'Est, 4 fois en France, 6 fois en Tchécoslovaquie, 8 fois en Yougoslavie, 8 fois aussi en Polgne, 6 fois aussi en Grande Bretagne, 4 fois en Bulgarie, trois fois en Autriche et trois fois toujours en URSS, 12 fois en Allemagne de l'Ouest, 2 fois en Suède, Suisse, Finlande, Grèce, Lichtenstein, 6 fois au Pays Bas, 5 fois en Turquie, 4 fois au Luxembourg, une fois en Norvège, Danemark et République Démocratique Coréenne. En matière de festivals, l'ensemble a pris part, nommément, aux : „Dimitria Festival" (Grèce), „Mai de Bordeaux" (France), „Les Journées de la Latinité" (Avignon, France), „Wiener Festwochen" (Autriche), „Händel Festival" (Allemagne-Est), „Musica Antiqua Europae Orientalis" (Bydgoszcz, Pologne), „Spliske Ljete" (Yougoslavie), „Festivales de Espagna" (Espagne), „Printemps à Prague" (Tchécoslovaquie), l'UNICEF-Festival (Paris), „Automne de Varsovie" (Pologne), „Sorrento Festival" (Italie), „Bregenz Festival" (Autriche), „Holland Festival"(Pays Bas), „Regensburg-Festival" (Alle-

magne-Ouest), „Berliner Festtage" (Allemagne-Est), „Les Journées de la musique chorale" (Grande Bretagne) etc. Au total, jusqu'à présent, 2000 concerts à l'étranger, auxquels s'ajoutent ceux du pays, notamment au dèjà mentionné Festival International „Georges Enesco" (Bucarest).

Sans oublier également les centaines de minutes utilisées pour imprimer dans les studios de radio et télévision et les 32 disques gravés dans le pays et à l'étranger, dont la jaquette porte le nom du MADRIGAL roumain, aujourd'hui synonyme de talent, qualité et responsabilité professionnelle. Parmi ceux-ci, les disques publiés par les Maisons *DEESSE et PHILIPS*, par le Centre International d'Etudes Musicales de Rome, par d'autres Maisons du Disque de l'Allemagne Fédérale et du Japon (Tokyo). Evidemment aussi mentionnant en tant que sommet de sette intitulée *L'art de la construction et de l'interprétation chorale,* publiée par *l'ELECTRECORD* bucarestois et où maître Marin Constantin dévoile au monde entier les épineuses voies et l'offrande de volonté, confiance, talent, labeur et dévoûment qui ont déterminé l'évolution du MADRIGAL.

Dans toutes les langues de la terre on a cherché les paroles les plus expressives pour définir l'art de la chorale. „Cantando como los angeles" (Barcelone), „Lezione di stile del coro romano MADRIGAL" (Italie), „Les Madrigalistes de Bucarest au château d'Yquem : la beauté absolue" (Bordeaux), „Perle im Musikleben" (Postdam), „Rumänischer Kammerchor sehr gefeiert" (Halle), „Rumanian choir is a model" (Angleterre), „Romanian Chorale's Perfection" (San Francisco), „Choralgesang wie Samt und Seide" (Berlin)...

Mais le nom de MADRIGAL attire tout de suite celui de son maître, Marin Constantin. Nous avons déjà dit que la soudure est parfaite entre eux et opérée dès le premier moment d'activité. Personnalité représentative de l'école musicale roumaine, interprète de taille internationale, professeur réputé, invité de marque de maintes célèbres universités (l'Academia Filarmonica Romana d'Italie, le Conservatoire de Tolima/Colombie) pour y donner des conférences attendues avec impatience, membre d'honneur de la Fédération Internationale des Sociétés de Musique (Luxembourg), Docteur en Philosophie de la Musique Chorale (World University, U.S.A.), Docteur en Musicologie, distingué de la Médaille en Vermeil de l'UNICEF (Luxembourg) etc. Sous sa direction, le MADRIGAL a brillé aux premières places des compétitions mondiales les plus serrées: 1971, Prix International de la Critique Musicale Allemande à la Biennale de Musique contemporaine de Berlin ; 1979, Médaille Jubilaire de l'UNESCO ; 1976, Prix International „Il Saggitario d'Oro", Italie ; 1977, Prix International „David di Michelangelo d'Oro — Una vita per l'arte", Italie ; 1977, Prix de „La Rose d'Or", Allemagne-Ouest ; maints autres prix et médailles obtenus en Espagne, URSS, Pologne, France, Norvège etc.

Ces pages regorgent de dates, de faits, de chiffres qui, malgré leur caractère quelque peu sec ou statistique, sont pourtant la meilleure façon d'exprimer, au concret, l'extraordinaire activité des artistes roumains. Leur effort est immense si l'on songe qu'en dehors des longues et fatigantes tournées, ils sont présents à toutes les grandes manifestations musicales du pays, soutenant environ 100 concerts par saison. Les mineurs de la Vallée du Jiu, les ouvriers des plates-formes industrielles et des grands chantiers, les étudiants de toutes les universités de Roumanie, les paysans des unités agricoles coopératistes ont eu la chance d'écouter et d'applaudir, ravis, l'admirable art du MADRIGAL.

Tout le monde sait aujourd'hui ce que signifie le MADRIGAL. Et, plus d'une fois, s'est-on essayé de voir de quel côté penchait la balance quant aux qualités qui le rendent unique : serait-ce l'apport des choristes, serait-ce celui du maître ? Vain effort et surtout erronné effort. Car, à la question : „Qu doivent-elles les forces du MADRIGAL à Marin Constantin ?" la réponse est toujours venue prompte, sincère et exate de la part même du maître de la chorale : „Tout autant que doit Marin Constantin au MADRIGAL !".

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

ERVIN ACÉL

PORTRAIT

Avram GEOLDEŞ

Il y a 26 ans, ou presque, qu'en automne 1963 descendait à Oradea, après une brève période d'apprentissage comme chef d'orchestre à la Philharmonie de Botoşani, le jeune Ervin Acél. Il venait donc au pupitre d'une orchestre en train de se rajeunir et de s'homogénéiser, avec tout l'enthousiasme que donne l'établissement dans un centre de vieille tradition musicale. Car il venait pour rester...

Cette décision prise, Ervin Acél s'aligna tout de suite dans l'effort général et plein de compétence qui animait alors Oradea, grâce au souffle de renouveau introduit par quelques chefs d'orchestre précédents et tout aussi enthousiastes — Mircea Popa, Remus Georgescu, Mircea Raţiu. Avec ténacité et savoir il se mit à l'œuvre pour construire un organisme orchestral de qualité et compétitif non seulement sur le plan national, mais aussi international, et pour consolider une vie musicale locale dont on connaissait déjà les nombreuses ressources.

Sa formation musicale s'était nourrie dès l'enfance, à Timişoara, dans la maison familiale, de cette sève féconde qui pénétra en lui avec la musique de chambre systématiquement pratiquée par ses parents, ses proches et les amis de sa famille qui cultivaient l'art d'Eutherpe et tout particulièrement la musique viennoise.

Il suivit les cours d'un lycée classique mais en particulier il prit des leçons de piano depuis l'âge de sept ans et, par la suite, en même temps qu'a son lycée, il fut inscrit au lycée de musique de sa ville natale. C'est là qu'entre autres il se prit de passion pour la direction chorale. Au conservatoire dont il franchit le seuil en 1953, le jeune étudiant progressa sous l'excellente direction de maîtres remarquables, tels Ion Vicol et D. D. Botez. Peu à peu, son intérêt se dirigea aussi vers la direction d'orchestre et on le trouve à l'époque parmi les fervents de la classe de Constantin Silvestri.

Achevant ses cours avec un diplôme „de mérite" délivré par les sections de direction chorale et de pédagogie du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, Ervin Acél continue ses études au Conservatoire „George Dima" de Cluj, en suivant, depuis 1958, les cours de la classe de direction d'orchestre, guidé par des maîtres reconnus tels et dont il convient de citer en premier lieu Antonin Ciolan et Ronai Antal.

Après le stage d'„apprentissage", disios-nous passé à Botoşani, le voici nommé chef d'orchestre à la Philharmonie d'Oradea où, depuis

1984, il assume également la fonction de directeur. Chaque concert qu'il dirige depuis lors ne fait que renforcer son prestige et confirmer — à Oradea comme ailleurs dans le pays — la solidité de sa formation professionnelle et le sens de responsabilité qui anime son travail avec les équipes entrées sous l'autorité de sa baguette.

En 1969, une bourse d'études lui permet d'aller se perfectionner à Hilversum (Pays Bas) où, pendant deux mois, il suit les cours de Jean Fournet, ayant la chance d'approfondir la musique française notamment (Ravel, Debussy, Fauré, Saint-Saëns, Bizet etc.), autant de créateurs que le jeune chef d'orchestre d'Oradea ne manquera pas de promouvoir régulièrement dans ses futurs concerts du pays et de l'étranger. Ce sera, entre autres, le cas de *Pelléas et Mélisande* de Fauré, qui sous la direction d'Ervin Acél — sera gravée sur un disque publié aux Etats-Unis d'Amérique avec un orchestre de Columbus (Ohio).

Sa première invitation à l'Athénée Roumain de Bucarest date de 1970, année qui lui ouvre

également le chemin vers l'affirmation internationale, le nom du chef d'orchestre de la ville de l'Ouest transylvain pouvant être retrouvé dans les années imédiatement suivantes sur les affiches de concerts dirigés par lui dans d'importants centres musicaux d'Europe et d'Amérique. Ses tournées, soit pour des concerts symphoniques, soit des spectacles d'opéra, le conduisent dans tous les pays socialistes d'Europe, de même qu'en Allemagne Fédérale, Autriche, Italie, Irlande, Turquie, Etats-Unis, Mexique, où des interprètes de la taille d'un Mario del Monaco, Andrée Navarra, Monique Haas, Igor Oistrach, Valentin Gheorghiu, Stefan Ruha et d'autres d'un prestige égal se trouvent sous sa baghette.

Epaulant une enthousiaste et méritoire initiative locale, Ervin Acél dirige également, depuis 1971, l'orchestre de chambre (alors constitué) de la Philharmonie d'Oradea et dont les concerts — pour commencer donnés au Palais Baroque de la ville ou bien dans la station thermale Băile Felix aux environs d'Oradea — chaque jour d'une qualité meilleure, amènent l'ensemble à être régulièrement invité aux éditions du Festival International „Georges Enesco" de Bucarest (la première fois à l'édition de 1985) et à soutenir des programmes de musique roumaine, sourtout, à la Musikverein ou à la Schubertsaal de Vienne.

Ervin Acél est aussi l'auteur d'un gros nombre d'enregistrements sur disques Electrecord ou radiophoniques, réalisés avec l'orchestre d'Oradea. Compte tenu du caractère spécifique et du potentiel expressif de celui-ci, il préfère, quant au répertoire discographique, la musique roumaine contemporaine tout d'abord, puis la préclassique et classique. Des œuvres roumaines de C. Nottara, Alfred Alessandrescu, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Vasile Herman, Mircea Chiriac, Liviu Glodeanu sont à retrouver sur les jaquettes des presque 30 disques de la Philharmonie d'Oradea, à côté de nombreuses autres œuvres de Bach, Händel, Michael Haydn, Dittersdorf, Joseph Haydn, Mozart etc. Il convient de souligner le fait que l'orchestre d'Oradea et son chef se sont faits un devoir en même temps qu'un titre d'honneur de reconsidérer et de promouvoir dans la vie musicale du pays la musique de Haydn et de Dittersdorf, compositeurs dont lœuvre et l'activité musicale sont étroitement liées à l'Oradea de la deuxième moitié du XVIII siècle.

Bien qu'ayant brièvement rappelé les programmes soutenus par Ervin Acél à Oradea, cela n'empêche pas de constater le poids qu'il accorde à la musique roumaine, non seulement comme nombre d'œuvres mises à l'affiche mais aussi comme signe manifeste de sa volonté de cultiver systématiquement la création indigène. Au cours du quart de siècle qui vient de s'écouler, il nous a donné de remarquables restitutions des plus diverses partitions de la littérature symphonique et vocale-symphonique roumaine (Al. Flechtenmacher, Caudella pour commencer, Călin Ioachimescu pour finir une liste de noms dont les ouvrages ont été promus en première à Oradea et même ailleurs). Disons par exemple que la récente *Rhapsodie du Banat* de Gheorghe Firca, le *Concerto pour orchestre à cordes no. 4* de Mircea Chiriac, la *Symphonie romantique* de Dumitru Bughici, les *Resonances* de Doina Nemţeanu-Rotaru, la *Suite de trois pièces pour enfants*, pour orchestre de chambre, de Călin Ioachimescu, se dénombrent parmi les ouvrages qu'Ervin Acél et son orchestre ont récemment donnés en création *assoluta*.

Comme chef d'orchestre aux pupitres de l'étranger, Ervin Acél fut, chaque fois, un efficace ambassadeur de la musique nationale. La presse étrangère ne manqua jamais de relever le succès remporté par des compositions d'Enesco, Silvestri, Paul Constantinescu, Doru Popovici, Sigismund Toduţă etc. dans les versions signées Acél, et ce, en différents pays du monde. Les éloges parus dans les feuilles de l'étranger coïncident en grande partie avec nos propres opinions : on y parle de sa qualité de chef d'orchestre-musicien, de sa conception empreinte de claire-vision, argumentée par le geste expressif, de son expérience et de sa sensibilité mises au service des solistes avec lesquels il „collabore" effectivement, de sa remarquable faculté d'assimilation et d'expressivité pour ce qui concerne des œuvres particulièrement étendues et compliquées, enfin de son intrépide activité comme chef d'orchestre, menée de pair avec celle, également prodigieuse, du domaine pédagogique.

En Roumanie, Ervin Acél jouit d'un prestige mérité et plus d'une fois son nom attire un gros public sachant d'avance qu'il va recueillir des réjouissances spirituelles grâce à sa baguette dirigeant de réputés ensembles orchestraux et dans la compagnie de solistes remarquables interprétant soit le *Réquième* de Verdi, soit celui de Mozart, soit encore la IXe de Beethoven, soit aussi la *Carmina Burana* de Orff, mais aussi grâce au labeur de longue patience, une patience affable, dont il prépare les spectacles d'opéra avec les amateurs et explique les petits secrets de la grande musiques dans ses préfaces aux concert-leçons qu'il consacre aux jeunes.

Le public d'Oradea apprécie aux poids requis le musicien de haut métier qu'il est en même temps qu'il reconnaît en lui l'artist-citoyen qui non seulement a construit un ensemble symphonique local du meilleur potential mais aussi a contribué à la formation d'un auditoire averti et sensible à la beauté, à l'art en un mot.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

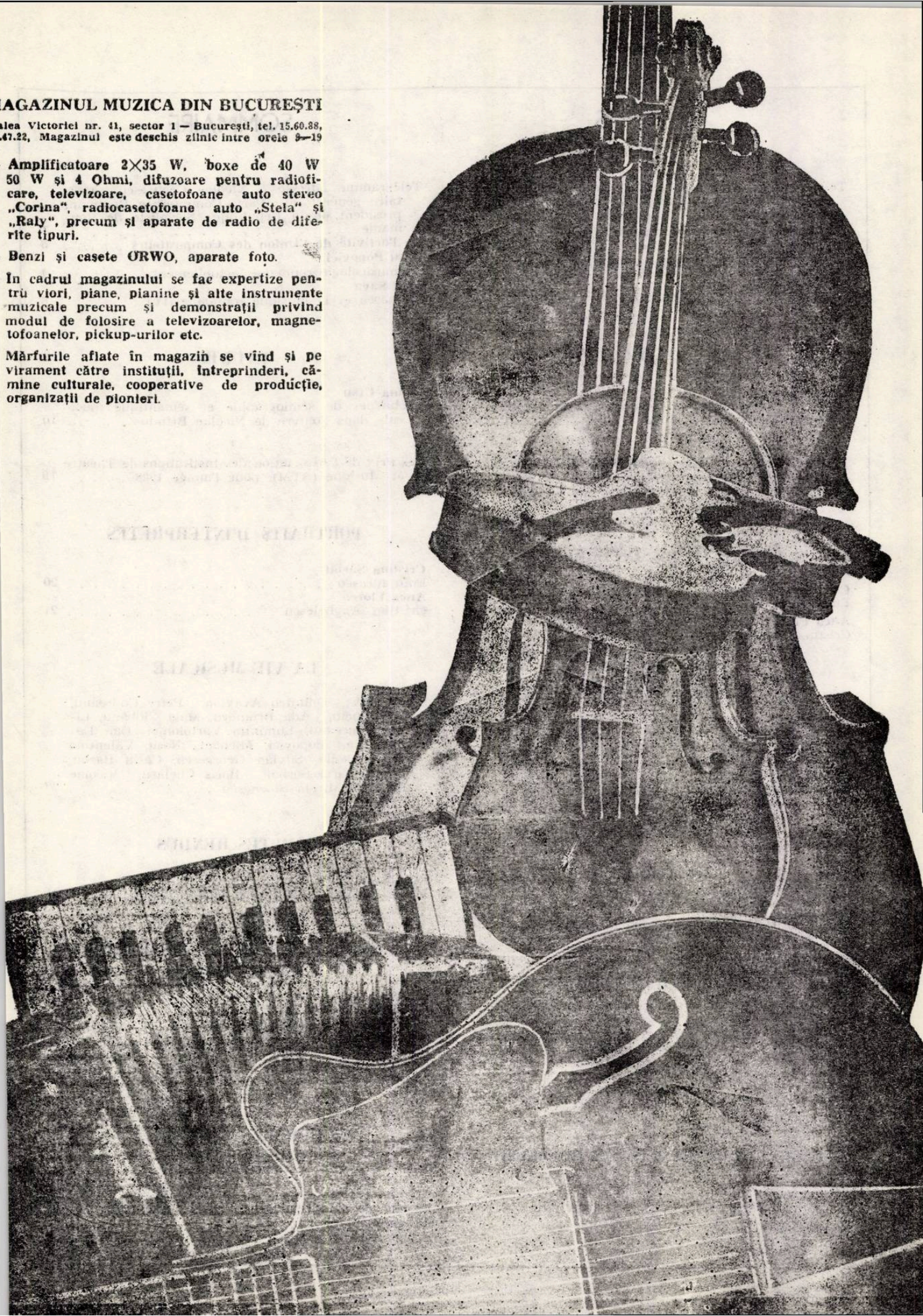
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

- Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de dife-rite tipuri.

- Benzi și casete ORWO, aparate foto.

În cadrul magazinului se fac expertize pen-tru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magne-tofoanelor, pickup-urilor etc.

Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, că-mine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.



CUPRINS

Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România . . . 1

Din activitatea Uniunii Compozitorilor 3

Doru Popovici
Muzicologia românească în actualitate 4

Iosif Sava
Eminescu și muzica românească (IV) 6

STUDII

Ileana Ursu
Probleme de semiografie și semantică muzicală în creația lui Nicolae Brînduș 10

*

Premiile acordate de Asociația Oamenilor de Artă din Instituțiile Teatrale și Muzicale (ATM) pe anul 1988 19

PORTRETE DE INTERPREȚI

Cristina Sârbu
Emil Iurașcu 20

Anca Florea
Cristina Anghelescu 21

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Dumitru Avakian, Petre Codreanu, Dan Buciu, Ada Brumaru, Maia Ciobanu, Liviu Dănceanu, Luminița Vartolomei, Dan Dediu, Fred Popovici, Michaela Roșu, Valentina Sandu-Dediu, Silvian Georgescu, Casiu Barbu, Elena Maria Șorban, Boris Chelaru, Nicolae Brînduș, Mirela Stoenescu 23

RECENZII

Iosif Sava
Mansi Barberis — **Din zori pînă în amurg** 34

DE PESTE HOTARE

Alfred Hoffman
Discografia actuală 35

Sergiu Celac
Din presa internațională 37

Angela Jianu
Globul muzical 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Cristina Sârbu
La chorale „Madrigal" — 25 années d'activité. . . 39

Avram Geoldeș
Ervin Acel — portrait 45

SOMMAIRE

Télégramme adressé à Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain, président de la République Socialiste de Roumanie 1

De l'activité de l'Union des Compositeurs 3

Doru Popovici
La musicologie roumaine, actuellement 4

Iosif Sava
Eminescu et la musique roumaine (IV) 6

ETUDES

Ileana Ursu
Problèmes de sémiographie et sémantique musicale dans l'œuvre de Nicolae Brînduș 10

*

Les Prix de l'Association des Institutions de Théâtre et Musique (ATM) pour l'année 1988 19

PORTRAITS D'INTERPRÈTES

Cristina Sârbu
Emil Iurașcu 20

Anca Florea
Cristina Anghelescu 21

LA VIE MUSICALE

Signataires: Dumitru Avakian, Petre Codreanu, Dan Buciu, Ada Brumaru, Maia Ciobanu, Liviu Dănceanu, Luminița Vartolomei, Dan Dediu, Fred Popovici, Michaela Roșu, Valentina Sandu-Dediu, Silvian Georgescu, Casiu Barbu, Elena Maria Șorban, Boris Chelaru, Nicolae Brînduș, Mirela Stoenescu 23

COMPTES RENDUS

Iosif Sava
Mansi Barberis — **Din zori pînă în amurg** 24

ASPECTS DE LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER

Alfred Hoffman
La discographie actuelle 35

Sergiu Celac
En feuilletant la presse de l'étranger 37

Angela Jianu
Le globe musical 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Cristina Sârbu
La chorale „Madrigal" — 25 années d'activité. . . 39

Avram Geoldeș
Ervin Açel, portrait 45

BIBLIOTECA ASTRA

MUZICA Nr. 4 48 p. București — Aprilie 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

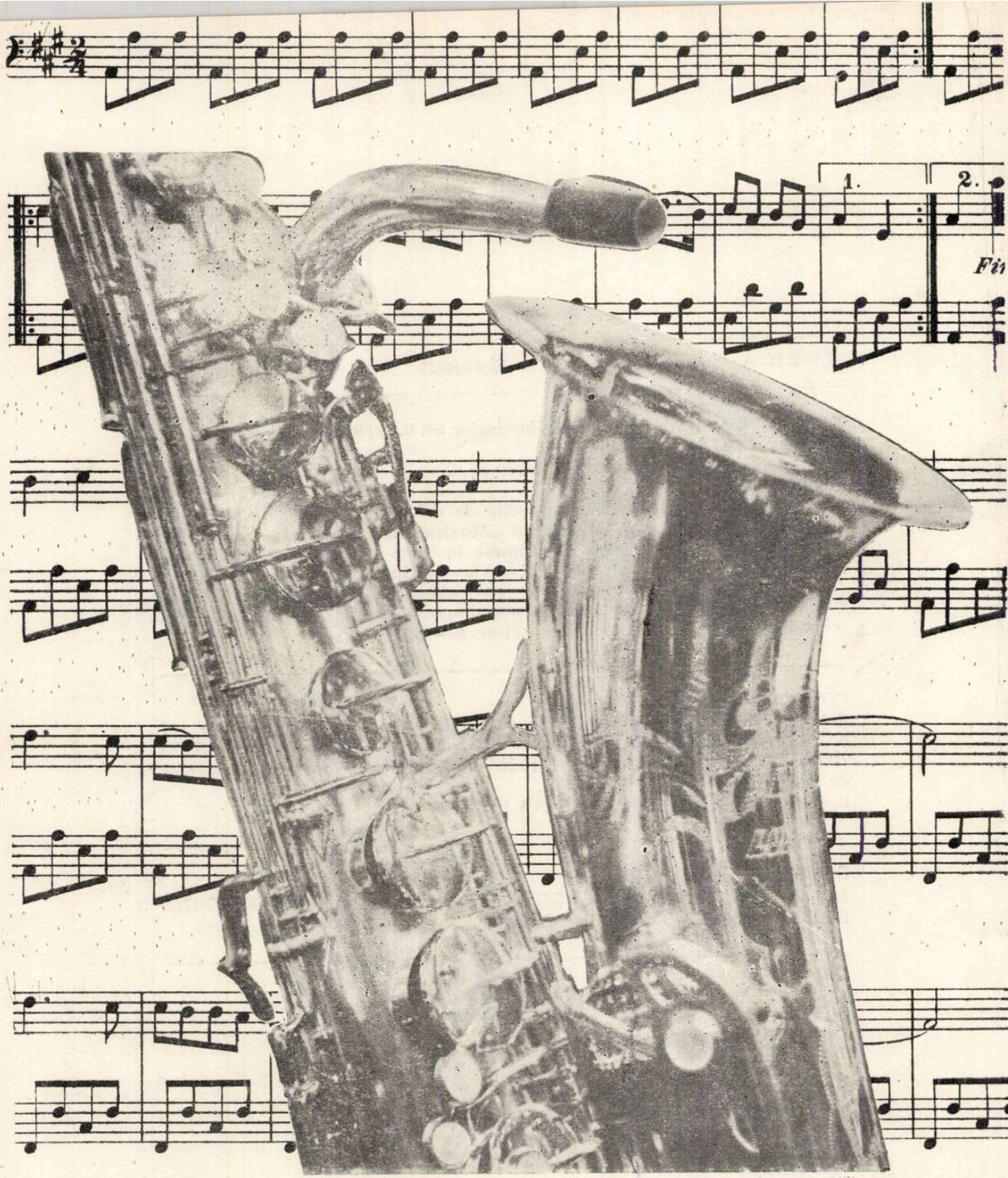
Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația — c. 1161

Lei 15



MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector I — București, tel. 15.60.83, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— **Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală: muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.**

— **Revista „Muzica".**

— **Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru.**

— **Casete imprimate cu muzică populară și ușoară.**

— **Instrumente de fanfară.**

— **Piane, viori, viole, violoncele, contrabași**

— **Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, tambale de concert, baterii de jazz.**

5

MAI 1989

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

ANUL XXXIX NR. 5 (450) MAI 1989

Sub semnul muncii și al unității depline

Poporul, țara întreagă au sărbătorit ziua de 1 Mai într-o atmosferă de puternică însuflețire și entuziasm, de deplină angajare patriotică, sub semnul muncii și al unității de nezdruncinat în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru înfăptuirea exemplară a programului de dezvoltare economico-socială a patriei, cu hotărîrea fermă de a înscrie noi succese în întîmpinarea celei de-a 45-a aniversări a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944 și a Congresului al XIV-lea al Partidului Comunist Român.

Sărbătorirea zilei de 1 Mai a fost strălucit încununată de împlinirea a o sută de ani de la declararea întîiului de Mai ca zi a solidarității internaționale a celor ce muncesc și de aniversarea a 50 de ani de la marea demonstrație patriotică, antifascistă și antiimperialistă de la 1 Mai 1939, în organizarea și desfășurarea căreia o contribuție hotărîtoare, determinantă au avut-o eminenții militanți comuniști și patrioți înflăcărați, iluștrii conducători politici revoluționari ai națiunii noastre socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu, tovarășa Elena Ceaușescu.

Prin manifestări politice de anvergură, prin remarcabile fapte și realizări, oamenii muncii, întregul popor au cinstit aceste evenimente, evocînd glorioasele tradiții revoluționare ale clasei noastre muncitoare, rolul fundamental al Partidului Comunist Român, al secretarului său general, președintele țării, în opera eroică de edificare a socialismului și comunismului în România.

Cu prilejul acestor momente aniversare deosebite și al sărbătoririi zilei de 1 Mai, tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu au participat la adunarea festivă și la deschiderea Expoziției omagiale fotodocumentare și de carte organizate în Capitală în semn de aleasă cinstire, de nețărmurită prețuire și recunoștință pe care poporul român le nutrește pentru conducătorul iubit al partidului și al țării, pentru eroica sa activitate desfășurată de aproape șase decenii în apărarea intereselor vitale ale națiunii, pentru dreptate, libertate, pentru triumful cauzei socialismului, păcii și colaborării internaționale. Un cald omagiu a fost adus tovarășei Elena Ceaușescu pentru prodigioasa activitate revoluționară, pentru deosebita sa contribuție la elaborarea și transpunerea în viață a politicii partidului și statului nostru, la înflorirea științei, învățămîntului și culturii, la creșterea necontenită a prestigiului României în lume.

Evocarea luminoaselor pagini înscrise în istoria țării de marea demonstrație patriotică, antifascistă și antirăzboinică de la 1 Mai 1939 — după cum s-a relevat la adunarea festivă din capitală — a evidențiat profunda semnificație a evenimentelor de acum cinci decenii în conștiința națiunii noastre și în opinia publică internațională, ele constituind prima mișcare puternică din Europa acelor ani. La 1 Mai 1939 s-a reliefat cu pregnanță forța de acțiune a partidului nostru comunist, capacitatea sa politico-organizatorică, larga adeziune pe care o întruneau chemările sale înflăcărate și încrederea de care se bucura în rîndurile clasei muncitoare, ale poporului. Documentele, amintirile celor care l-au cunoscut pun în lumină adevărul istoric că tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a manifestat activ ca militant consecvent pentru acțiunea unită a clasei muncitoare, a luptat cu dîrzenie, cu o mare perseverență pentru înfăptuirea Frontului Unic Muncitoresc, condiție esențială a coalizării tuturor forțelor patriotice și progresiste în apărarea democrației, independenței și integrității României. Epopeea revoluționară de la 1 Mai 1939 — simbol al unității și eroismului muncitoresc — a dat o vie expresie spiritului militant, înaltei capacități organizatorice, experienței politice dovedite de conducătorul revoluționar ce-l prefigura pe ctitorul de epocă nouă, fondatorul României socialiste moderne, tovarășul Nicolae Ceaușescu. În pregătirea evenimentelor de acum cinci decenii o deosebită activitate a desfășurat tovarășa Elena Ceaușescu care animată de înflăcărat patos revoluționar și patriotic, de nemărginit devotament față de cauza clasei muncitoare și a poporului, și-a adus o contribuție hotărîtoare la mobilizarea tineretului, a maselor largi în lupta pentru libertate socială și națională. În cadrul partidului, în rîndurile maselor populare a crescut prestigiul politic al tovarășului Nicolae Ceaușescu, al tovarășei Elena Ceaușescu, datorită modului exemplar în care au acționat în pregătirea și desfășurarea marii manifestații patriotice de la 1 Mai 1939, ce a făcut să răsune în Europa, în întreaga lume, voința de pace și libertate a poporului român, de a apăra independența

și integritatea țării, de a fi stăpîn în propria țară pe propriul destin, de a edifica pe pămîntul României o societate mai bună și mai dreaptă, socialismul și comunismul.

Omagiind activitatea revoluționară a tovarășului Nicolae Ceaușescu, a tovarășei Elena Ceaușescu, strălucit exemplu de luptă și muncă pentru socialism, independența și înflorirea patriei, poporul român omagiază partidul său comunist și, totodată, un glorios trecut al marilor bătălii de clasă, prezentul împlinirilor socialiste, viitorul nimbat de zorii comunismului, visul de aur al întregii omeniri.

Partidul Comunist Român — de la a cărui întemeiere sărbătorim 68 de ani — s-a afirmat, de la început, ca demn continuator al celor mai bune tradiții ale poporului, al luptei partidului politic al clasei muncitoare, creat în 1893, ca încercat conducător al întregii națiuni pe care a mobilizat-o la luptă împotriva fascismului, a războiului, împotriva exploatării și asupririi de orice fel, pentru împlinirea idealurilor vitale de dreptate socială și națională, pentru făurirea unei noi orînduiri sociale. Memorabila acțiune revoluționară de acum 50 de ani din București, ca și manifestațiile muncitorești patriotice desfășurate în peste 80 de localități ale țării au pus puternic în lumină ideile programatice fundamentale ale Partidului Comunist Român, rolul clasei muncitoare ca forță principală a societății, potențialul revoluționar al maselor largi populare demonstrate cu vigoare în anii grei ce au urmat. Partidului nostru comunist i-a revenit misiunea istorică de a crea împotriva fascismului și războiului un consens național care a dus la victoria crucială de la 23 August 1944, la inaugurarea unei noi etape în îndelungata existență a României, epocă în care libertatea, suveranitatea, pacea, reprezintă cuceriri vitale, idealuri supreme ale poporului nostru.

Acum, la împlinirea a 112 ani de la proclamarea independenței de stat a României și a 44 de ani de la victoria popoarelor împotriva fascismului, poporul român sărbătorește la 9 Mai — Ziua Independenței, Ziua Victoriei — cu mîndria de a fi adăugat în perioada de edificare socialistă a patriei noi temeiuri independenței și suveranității naționale. Epopeea construirii unei noi Românii, a făuririi pe pămîntul românesc a celei mai bune și mai drepte orînduiri a așezat în reflectoarele istoriei, pe podiumul cel mai înalt, gloriosul Partid Comunist Român, stegarul neînfricat și biruitor al luptei poporului, forța politică ce a știut să conceapă și să transpună în viață planurile și programele de renaștere a țării, de ascensiune continuă și înflorirea multilaterală a patriei noastre. Scrutînd drumul străbătut în acești ani, poporul român este conștient de adevărul că cele mai măreț împliniri din întreaga sa istorie au fost dobîndite în răstimpul de după Congresul al IX-lea al partidului, în glorioasa „Epocă Nicolae Ceaușescu".

Înscris cu litere de aur în istoria României, Congresul al IX-lea al partidului, spiritul său înnoitor, revoluționar, aplicarea creatoare a principiilor socialismului la propriile realități și-au pus pecetea pe dezvoltarea în ritmuri înalte a țării, au generat uriașe transformări în toate domeniile vieții economice, social-politice, științifice și culturale, au stimulat o operă constructivă de o ampolare fără precedent. Prin punerea în lucrare a celor mai cutezătoare programe de dezvoltare ecomonico-socială din întreaga existență a patriei, s-au asigurat creșterea puternică a forțelor de producție, sporirea neîntreruptă a avuției naționale, a puterii economice a țării, dobîndirea unui imens prestigiu pe arena mondială — toate acestea constituind solide temelii ale înființării și consolidării necontenite a independenței și suveranității României. Ilustrare a vitalității și caracterului sănătos al economiei naționale, rod al muncii pline de abnegație și dăruire a întregului nostru popor, rambursarea integrală, la începutul acestei primăveri, a datoriei externe a țării, a consacrat deplina independență economică și politică a României. Această măreață victorie conferă o nouă strălucire tradițiilor îndelungate ale luptei poporului pentru a fi stăpîn demn în propria sa țară și care deschide, deopotrivă, noi orizonturi muncii și vieții întregii națiunii.

Omagiind Partidul Comunist Român, sub conducerea căruia a obținut cele mai de seamă cuceriri în opera istorică de edificare socialistă a patriei, omagiindu-l pe marele său conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, întregul popor se angajează să-și dedice în continuare puterea de muncă și capacitatea de creație înfloririi pămîntului românesc, gloriei și măreției României, înălțării ei pe trepte superioare de progres și civilizație.

În această ambianță de angajare fermă și intensă activitate creatoare, poporul român este hotărît să transpună în viață orientările de inestimabilă valoare, de înaltă cutezanță și profund realism ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, privind căile de dezvoltare a României în ultimul deceniu al acestui mileniu și în perspectiva începutului mileniului trei, pentru a întîmpina cu măreț realizări și împliniri cea de-a 45-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August și Congresul al XIV-lea al Partidului Comunist Român — Congresul victoriei socialiste, al independenței depline a țării noastre.

Constantin Victor CIOCAN

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

N O T E

Între 27 februarie — 1 martie 1989 la Botoşani a avut loc Concursul de interpretare interjudeţean de muzică uşoară „Voci de primăvară"; în juriu a fost prezent compozitorul Marcel Dragomir ● În luna martie 1989 s-au desfăşurat în Capitală etapele pe sectoare a Festivalului Naţional „Cîntarea României", ediţia a VII-a, astfel: la 2—3 martie la sectorul 6, la Clubul I.C.T.B.; — în juriu au participat compozitorul Vasile Timiş şi muzicologul Gabriel Tomescu; la 7 şi 9 martie la sectorul 1, la Regionala C.F.R. şi Modern Club — în juriu au participat compozitorul Mircea Neagu şi muzicologul Anca Andriescu; la 14 şi 17 martie la Şcoala de muzică Avrig şi Casa de Cultură „Mihai Eminescu" pentru formaţiile artistice ale sectorului 2: au fost prezenţi în juriu compozitorul Constantin Romaşcanu şi muzicologul Cristina Sîrbu; la 27 martie, la sectorul 3, la Clubul „23 August": în juriu, compozitorii Alex. Petrescu şi Petru Stoianov şi muzicologul Carmen Stoianov. Compozitorul Dan Bălan a luat parte la buna organizare a desfăşurării participării formaţiilor de amatori în toate cele 6 sectoare ale Capitalei ● La 25—28 martie, la Piteşti, pentru faza judeţeană a formaţiilor corale a fost prezent în juriu Constantin Romaşcanu. ● Uniunea Asociaţiilor Studenţeşti din România a solicitat compozitorii noştri în juriile etapelor finale a celei de a XVIII-a ediţii a Festivalului Artei şi Creaţiei Studenţeşti, astfel: la 17—19 martie la Tg. Mureş — secţiunea muzică uşoară; au participat compozitorii Anton Şuteu, Cornel Fugaru, Octav Firulescu, Nicolae Coman şi Virgil Popescu. La 24—26 martie la Cluj-Napoca — secţiunea brigăzii artistice şi de estradă, a participat compozitorul Horia Moculescu. La 31 martie — 2 aprilie la Constanţa a avut loc manifestarea „Steaua Litoralului" — concurs interjudeţean de interpretare muzică uşoară şi populară — în juriu compozitorul Horia Moculescu ● La 9 martie, la magazinul „Muzica" — Casa de discuri ELECTRECORD a lansat mapa de discuri pe versuri de Mihai Eminescu — prezentare George Sbârcea.

A. V.

Noi lucrări la Birourile secţiilor

Secţia de muzică simfonică şi de cameră

Lucrări simfonice: Wilhelm Berger — *Simfonia a XVIII-a* dedicată aniversării centenarului Ateneului Român ● *Lucrări concertante* — Dana Teodorescu — *Concert pentru trompetă şi orchestră* ● *Lucrări camerale:* Vasile Herman — *Intermezzo pentru violină şi harpă* şi *Monofonie 2 pentru oboi solo* ● Ştefan Niculescu — *„Monofonie" — Sonată pentru fagot solo* ● Wilhelm Berger — *7 piese antifonale pentru cvartet de coarde şi orgă* şi *7 piese antifonale pentru orgă şi cvartet de coarde* ● Vasile Timiş — *4 piese caracteristice pentru cvintet de alămuri şi percuţie* ● Cornel Ţăranu — *Ofrande III pentru 4 flauţi. percuţie şi pian* ● Adrian Nichiteanu — *Cinci preludii pentru pian* ● Ioan Dobrinescu — *Trio pentru flaut, clarinet, fagot* ● Adalbert Winkler — *Divertisment pentru cvintet de alamă şi percuţie.*

E. R.

Secţia corală

Laurenţiu Profeta — *De o sută de ori unu mai* — v. Harry Negrin ● Valenţiu Grigorescu — *Unu mai muncitoresc* — v. M. Block ● Emil Leresçu — *Slăvită zi de-ntîi mai* — v. Ion Socol; — *Tinereţe fruntea sus* — v. Eugen Frunză; — *Studenţie ani de vis* — v. Tiberiu Utan ● C-tin Arvinte — *Întîiul mai, al primăverii prag* — v. Vlaicu Bârna ● Radu Paladi — *Un cîntec din armindeni* — v. C. V. Tudor; — *Glorie oamnilor muncii* — v. C-tin Cârjan ● Aurel Giroveanu — *Pentru popor cu tot poporul* — v. M. Block ● Cristian Brâncuşi — *Din străbunul dor* — v. Nicolae Coman ● Dan Mizrahy — *Un cînt de iubire* v. M. Block ● Ion Crişan — *Nocturnă eminesciană* — v. Mihai Eminescu; — *Ai ţării sîntem* — v. Haralambie Tugui ● Costică Andrei — *Vatră de glorii şi dor* — v. Ion Socol ● Adalbert Winkler — *Porţile luminii* — v. Nichita Stănescu ● Gh. Bazavan — *Vîrsta împlinirii* — v. Viorel Cozma. ● Dan Voiculescu — *La steaua...* — v. Mihai Eminescu. ● Zaharia Popescu — *Conducător şi patrie sînt una* — v. George Coandă ● C-tin Popovici — *Un partid, o ţară, un popor* — v. Vasile Groza.

★

LUCRARI PREMIATE LA CONCURSUL DE CÎNTECE MUNCITOREŞTI, PATRIOTICE ŞI REVOLUŢIONARE — ediţia a V-a organizat de U.G.S.R.

Vasile V. Vasilache — *Să facem România ca o floare* v. Angel Grigoriu — *Cîntecul petrochimiştilor* v. Dem. Diaconescu — Premiul I

Mircea Stan — *Omagiu* (Ceauşescu — România) — Premiul II

Sergiu Sarchizov — *Toţi pentru pace, pace pentru toţi* v. Mircea Block — Premiul III

Valentin Gruescu — *Meşter faur* şi *Geometrii de Cristal* v. Dana Carmen Filotti — *Izvor de bucurii* v. Vasile Groza — Premiul Uniunii compozitorilor

Marin Constantin — *Ţara păcii — România* v. Radu Cârneci — Premiul C.C.E.S.

Mircea Neagu — *Bravi oţelari* v. Viorel Cozma — Premiul „Rapsodiei Române"

Mircea Bădulescu — *Imn mecanizatorilor* v. Traian Iancu — Premiul gazetei „Munca"

Claudiu Negulescu — *Pînză de lumină* v. Ion Socol — Premiul „Rapsodiei Române"

Daniela Mitu Cojocaru — *Ctitorul* v. C. V. Tudor — menţiune

Sorin Vînătoru — *Sîntem o cetate* v. Vasile Filip — menţiune

Mircea Trandafir — *Pămînt iubit — România* v. Vasile Speranţa — menţiune

Ion Dobrinescu — *Ţara cîntec de iubire* v. Ion Segărceanu — menţiune

Secţia de muzică uşoară

Marius Ţeicu — *Flacăra nestinsei iubiri* — v. Teodora Popa Mazilu ● Dan Stoian — *Feţi-frumoşii holdelor* — v. D-tru Popescu Chiselet; — *Prin parcurile Capitalei* — piesă instr. ● Aurel Giroveanu — *De armindeni* — v. M. Block ● Camelia Dăscălescu — *Te voi iubi cu aceiaşi dăruire;* — *Romanţe*

vechi, romanțe noi — ambele pe v. Mircea Block; — *Din clipa-n care te-am văzut* — v. Roxana Popescu ● Ștefan Kardos — *Cu tine alături* — v. C-tin Cârjan; — *Sînt îndrăgostit de Cosînzeana* — v. Aurel Felea ● Edmond Deda — *La teatrul nou* — v. George Mihalache ● Virgil Popescu — *Sub cerul țării mele*; — *Cîntec de drumeție* — ambele pe v. Angel Grigoriu ● Florin Bogardo — *Balada pescărușilor albaștri* — v. Teodora Popa Mazilu ● Jolt Kerestely — *Unde-i iubirea noastră* — v. Nicolae Niță; — *Fata din raze de lună* — v. Cornel Rusu; — *Dă-mi cerul gîndurilor tale* — v. Dan V. Dumitriu ● Adalbert Winkler — *Melodie fără sfîrșit*; — *În vîltoarea dansului*; — *Tempo '89* — toate trei, piese instr. ● D-tru Lupu — *Numai cîntecul meu*; — *Tot ce gîndesc e românesc* — ambele pe v. de Viorela Filip; — *Tînăr veac al țării* — v. Mala Bărbulescu ● Dan Mihai Goia — *Elegie* — romanță — v. Mihai Eminescu.

★

LUCRĂRI PREMIATE LA CONCURSUL DE CÎNTECE PATRIOTICE ȘI REVOLUȚIONARE EDIȚIA A V-a organizat de U.G.S.R.:

Ion Cristinoiu — *Țara muncii țara păcii* și *Alurom* ambele pe v. de M. Block — Premiul I

— *Mă recunoști că sînt român* — Premiul „Rapsodiei Române"

Henry Mălineanu — *Munca nu e doar o datorie* v. H. Mălineanu — Premiul II

Dan Stoian — *Din țara muncii* v. D-tru Popescu Chiselet — Premiul III

Petre Gălușanu — *Am cîntat și voi cînta* v. Mircea Block — Premiul III

Aurel Giroveanu — *Să trăiască ce iubim, să sporească ce muncim* v. Aurel Felea — Premiul U.C.

Camelia Dăscălescu — *Iubirea mea-i un zbor spre soare* v. Mircea Block — Premiul C.C.E.S.

Florentin Gheorghiu — *Al muncii anotimp* v. Ion Cozmei — mențiune

Florentin Gheorghiu — *Al muncii anotimp* v. Ion Tîrlea — mențiune

Secția de muzică pentru fanfară

Savel Horceag — *Suita „Glas de țară"* ● Gheorghe Vulpe — *Cîntați fanfare* ● Richard Bartzer — *Ritmuri noi* ● Ionel Croitoru — *Flori de cîntec românesc* ● Liviu Borlan — *Marșul minerilor maramureșeni* ● Traian Broască — *Fantezia mării* ● Gheorghe Țugui — *Armoniile primăverii.*

Secția de critică și muzicologie

Constantin Catrina — Studiul *George Barițiu și începuturile muzicii românești* ● Emilia Comișel — *Folclor din Hunedoara* ● Viorel Cosma — *Lexiconul Muzicieni din România", litera D* ● Tanța Diaconescu — *Studiul „Divertisment rustic" de Sabin Drăgoi* ● Elisabeta Dolinescu — *Călători străini despre muzica românească* ● Vasile Donose — *Sinteze estetice: Romantismul și experimentele estetice ale secolului XX* ● Clemansa Firca — Studiul *„Bibliografie și creativitate la George Enescu"* ● Clemansa Firca — Studiul *„Individualitate și consens istoric în Sonata op. 26 nr. 1 pentru violoncel și pian de George Enescu"* ● Vasile Iliuț — *De la Wagner la contemporani (vol. II)* ● Marin Marian — *Aspecte ,teme și probleme noi în etnomuzicologie* ● Titus Moisescu — Studiul *„Anton Pann, teoretician al muzicii de tradiție bizantină"* ● George Pascu și Melania Boțocan — *Popasuri în istoria muzicii* ● Iosif Sava și Zoe Dumitrescu Bușulenga — *Interferențe literar-muzicale în spațiul cultural românesc* ● Carmen Stoianov — *Funcționalitatea muzicii în basmul românesc* ● Ghizela Sulițeanu — Studiul *„Rădăcinile psiho-sociale ale creativității contemporane a copiilor"* ● Ghizela Sulițeanu — Studiul *„Despre o metodă a stratificării stilistice în studierea folclorului muzical. Aplicarea asupra folclorului muzical turc din România"* ● Ede Terenyi — *Armonia enesciană în perspectiva muzicii contemporane* ● Anatol Vieru — *De la moduri la timp. Introducere la „Palindroame muzicale"* ● Dan Voiculescu — Studiul *„Aspecte ale contrapunctului multiplu la J. S. Bach* ● Dan Voiculescu — Studiul *„Scrisul coral pentru copii și cerințele contemporaneității"* ● Ioana Ștefănescu — *O istorie a muzicii (vol. I)* — ● Petre Brâncuși — *Monumente ale culturii muzicale românești. vol. III.*

CONTINUITATE ȘI ÎNNOIRE ÎN CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Octavian Lazăr **COSMA**

Vitalitatea stilistică a unei culturi muzicale depinde, între altele, de schimbările pe care le prospectează și, în același timp, legitimează, oferind evoluției ipostaze determinante, conferind codului genetic sensuri inedite. Operînd asupra tuturor parametrilor, înnoirea devine factorul de perpeutare, aflată în directă relație cu atributele constituite în tradiție, pe care le neagă și, concomitent, le consacră, le omologhează, le înnobilează.

Realitatea muzicii românești confirmă aceste legități, sumar enunțate, etalînd un spectru în a cărui raze se redimensionează entități constante, într-o derulare ce implică, în permanență, conexiuni de esență endogenă și alogenă. Aceasta nu face decît să sublinieze, odată mai mult, forța de persuasiune a vectorului inițial, înzestrat cu un potențial atît de intens și pregnant, încît succesivele perturbații nu-i pot modifica personalitatea, în pofida multiplelor fenomene dezintegratoare care-l solicitau, ca și a anilor ce se scurgeau.

Operînd cu considerații pragmatice, descinzînd din înaltele sfere ale principiilor generale, vom sesiza existența în universul muzical a mai multor, să zicem, constelații, fiecare la rîndul ei, putîndu-și prezenta componentele. În planul muzicii, acestea permit semnalarea unor planuri intersectate, cu pluriforme aspecte, acționînd integru deși, numai interferările lor conduc la o individualitate artistică autonomă.

Ștefan Niculescu a apelat la noțiunea de „sintaxă", pentru a nomenclaturiza ipostazele stilistico-tehnice cu care se articulează muzica: melodie sau monodie, homofonie, polifonie și eterofonie. Dar numai în sfera monodiei acționează graiuri, lexice, care fac, în plan general, să se detașeze net zone, teritorii sonore, conducînd la stabilirea, la existența unor distincte structuri caracteristice pentru europeni, asiatici, africani, americani, australieni. Mai mult, în cadrul fiecăruia dintre acestea se produc certe diferențieri, în macro, bunăoară, în Africa, lumea sonoră arabă și lumea sonoră a negrilor, iar în micro, fiecare grup etnic și chiar tribal deține o limbă muzicală proprie. Ce decurge de aici, este lesne de înțeles, o neasemuită bogăție a muzicii, expresie limpede a firii și sensibilității raselor și popoarelor.

La nivelul muzicii orale, Europa prezintă un adevărat covor de stiluri, unele înfloritoare, cu o doză apreciabilă pe linia pregnanței și prospețimii, altele, părînd că dau semne de epuizare. Muzica românească atestă o viguroasă robustețe, originalitatea ei fiind o componentă structurală, stilul ei descinde dintr-un registru antic, cu puternice rădăcini în spațiul tracic, antrenînd conexiuni scitice și ilirice, a căror proprietăți afectaseră în substanță muzica întregului continent, ceea ce explică unele aproprieri, periferice, comparativ cu matca de forță ce definește trăsăturile sale dominante. Nu întîmplător, în problema aceasta s-au vehiculat, în decursul anilor, aserțiuni datorate unor personalități, semnalînd unele apropieri, influențe, care au stîrnie replici, fiind bănuiți, fie de necunoaștere, fie de subminare ale notei de originalitate, cînd, în realitate, se pleda pentru osmoza, pentru recunoașterea procesului inter-relațional ce acționează în fiecare moment al înaintării istorice, fără să afecteze matricea de bază, nimbul distinctiv al muzicii românești. Acesta se prezintă atît de puternic și cu un potențial atît de ridicat încît a oferit necontenit influențe.

În stratul folclorului se produc în permanență mutații, zicala, potrivit căreia, fiecare generație își are cîntecele sale, nu este lipsită de temei. Culegerile de melodii populare sînt probe evidente că repertoriul se schimbă cu repeziciune. Din sutele de exemplare adunate și tipărite de către D. Vulpian, cu mai bine de un secol în urmă, nu se mai cîntă nimic. Pitorești le melodii notate de Anton Pann în *Spitalul amorului* au devenit eșantioane rarisime, utile în muzica programatică în conturarea ambianței de epocă sau pentru coloana sonoră a vreunui film istoric. Nici ceea ce colectase T. Brediceanu la începutul veacului nostru nu se mai cîntă decît arareori, rapsozii

satelor avînd alte preferințe. Prelucrările, în schimb, au o soartă mai bună.

Și totuși, muzica populară există, aceiași prin componentele sale stilistice, repere arheale, limbaj, dar alta, prin felul cum acestea apar dispuse și prin variantele ce se desprind din formulele tradiționale, gustul generațiilor contemporane proiectîndu-le diferit, păstrînd spiritul modelelor fundamentale.

Alături de acest puternic strat al muzicii orale s-a ridicat un altul, cel al muzicii profesioniste, care îl continuă pe cel dintîi, înaintînd în paralele, preluîndu-i reperele distinctive. Acesta prezintă în evoluția sa, un adevărat colier de inele ale generațiilor care s-au succedat, generații animate de idealul unei școli reprezentative, susținută prin partituri reprezentative, grefate pe trunchiul solid al artei folclorice, care continuă să emită cu aceiași intensitate, impulsuri stimulatoare pentru fantezia artistică, determinînd puternice conexiuni. Iată, așadar, un însemnat argument al continuității, stabilind, prin natura reperelor sale bogate, axe, pîrghii de confluență. Receptivi la sugestiile ambianței autohtone, inclusiv în plan muzical, compozitorii, proporțional cu talentul, măiestria și fantezia lor, au înzestrat patrimoniul artistic sonor cu o impresionantă galerie, în care elementul forte îl constituie tocmai angrenajul coloristic național, puternic interiorizat și sublimat. Avantajat de o atare zestre, de o asemenea experiență, tînărul compozitor român, pornind de la realitățile vieții contemporane, are la dispoziție un uriaș arsenal, o consistentă zonă de inspirație, din care nu trebuie omise straturile muzicii sătești, orășenești și bizantine, dispuse într-o mare varietate și bogăție, astfel că, premiza coeziunii stilistice, apare nu numai ca un factor favorizant, ci, și ca unul determinant.

Ascensiunea creației muzicale românești proiectează planuri de înaintare diferite, reprezentate și prin genuri predilecte, fiecare fiind ilustrată prin personalități de referință, care și-au impus stilul propriu, datorită modului înnoitor în care au știut să abordeze tematica și limbajul artistic.

Diversitatea muzicii românești provine însă și din modul ingenios în care a fost tratată substanța muzicii populare, devenită obiect de inspirație. Mărturie fiind, în acest sens, opțiunile în metoda valorificării sub forma de citare ; iar într-un plan mai evoluat, metoda recreerii, excelînd în această direcție George Enescu. Modelele oferite în decursul timpului au generat platforma de pe care compozitorii de azi au desăvîrșit-o, continuînd acțiunea de racordare, de filtrarea folclorului, mergînd pînă la ipostazele de abstractizare, ce favorizează demersuri inovatoare. Evident, acestea sînt situațiile proxime, ceea ce nu înseamnă că metodele mai des folosite, deci mai acreditate, nu se află în atenție, mergînd pînă la citare, prin mijlocirea celor mai savante și de ultimă modă procedee.

Fațetele înnoirii decurg, în cazurile cele mai fericite, tot din zestrea muzicii populare, oferind pînă și cele mai radicale formule și procedee, de bună seamă, nefiind străine, în această privință, sesizarea promptă a celor mai cutezătoare căutări din domeniul muzicii universale. Deasupra tuturor acestor sinuoase desfășurări, se înalță idealul de școală muzicală proprie culturii noastre, unind cele mai contrare, ca stil, individualități creatoare, ideal ce își menține nealterată substanța, făcînd să confere actualitate expresiei lui Constantin Brăiloiu : „Nu există o patrie a muzicii, dar există o muzică a patriei".

Așadar, o „muzică a patriei", o muzică românească, o muzică în care își află răsunet tot ce avem noi mai bun și mai nobil, mai propriu și mai uman, o muzică aptă să incite spiritele, să dinamizeze conștiințele, să mobilizeze mulțimile.

Pentru noi, cei ce ne-am asumat răspunderi în formarea profesioniștilor de azi și mîine, apare important să înțelegem, în întreg angrenajul său, fenomenul muzical românesc, să cunoaștem din interior personalitățile și valorile naționale, spre a fi deplin prezentate în procesul instructiv-educativ, căci nu ne poate fi indiferent viitorul artei sonore de la noi, avînd datoria de a-l conserva, ocroti și, nu în ultimul rînd, propaga. Iubirea de țară, iubirea de muzică românească apare ca un sentiment fără vîrstă, un sentiment moștenit de la înaintași, o flacără vie transmisă prin timp, de la generație la generație. În fond, iubirea, prețuirea și slujirea muzicii românești este ceva mai mult decît un sentiment, fiind o stare activă de conștiință, o îndatorire a fiecăruia în fața prezentului și a viitorului.

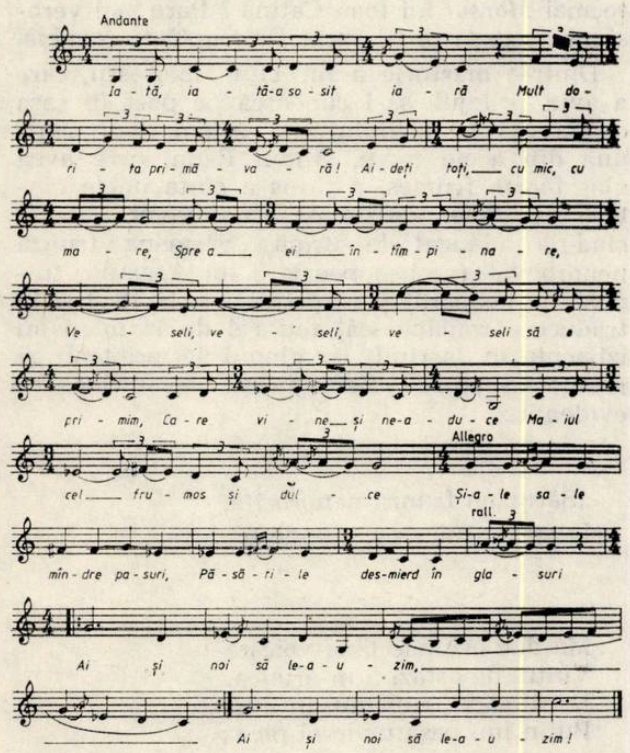
DIN ISTORIA UNOR CÎNTECE DE 1 MAI DIN ROMÂNIA

Eugenia CERNEA

Din timpuri străvechi, la mai multe popoare, ziua de 1 Mai a fost sărbătorită ca zi de reînviere a naturii. În folclorul nostru, sub denumirea de *Arminden* sau *Maial* era cunoscut obiceiul de 1 Mai de a se merge în grupuri la pădure, în parcuri, sau la „iarbă verde", unde aveau loc petreceri cîmpenești. Diverse categorii sociale sau de vîrstă sărbătoreau *Maialul* fiecare cu felul său de a se bucura, de a petrece, cu cîntecele și jocurile sale, cu arta sa specifică.

O veche atestare muzicală a sărbătoririi populare de 1 Mai o găsim în colecția lui Anton Pann [1], *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului,* a cărei primă ediție a apărut la 1850. Cîntecul care începe cu versurile *Iată, iată-a sosit iară* poartă adnotarea „De mine, G. Ucenescu, din predarea profesorului meu, d-nu A. Pann". G. Ucenescu include același cîntec în manuscrisul său, cu speficicarea „Poezia și melodia de subscrisul. Marș de Mai pentru școlari", iar la sfîrșitul versurilor menționează data de „Martie 1853", semnînd "G. Ucenescu, student al D. Anton Pann".

Dăm notația din manuscrisul Ucenescu [2].



Din versurile cîntecului deslușim imaginile unui *Maial* de acum aproape un veac și jumătate, așa cum îl concepea pedagogul G. Ucenescu pentru elevii săi.

„Iată, iată-a sosit iară,
Mult dorita primăvară!
Aideți toți, cu mic, cu mare,
Spre a ei întîmpinare,
Veseli, veseli so primim".

etc.

Versurile educative ale autorului nu sînt lipsite de trăsături ale concepției pașoptiste despre emanciparea socială prin cultură.

„Școala toate le preface,
Ea pe omul, om îl face.

. . . . . .

Și-l învață, ca să știe
Bun și social să fie.
Ea îi dă înțelepciune
Și-i insuflă isteciune
De-a trăi civilizat"

Iată și încheerea care amintește că *Maialul* este o sărbătoare de veche tradiție.

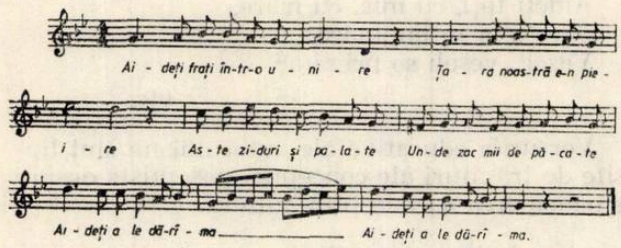
„Și această de-azi sărbare,
Una dintre cele rare,
Care o ador românii,
Tinerii și cu bătrînii.
Noi dar vă urăm deplin
Ca și la-anul, iar, cu bine,
S-o serbați cu frunți senine,
Și cu dulce voioșie".
Cu cîntări, cu bucurie

etc.

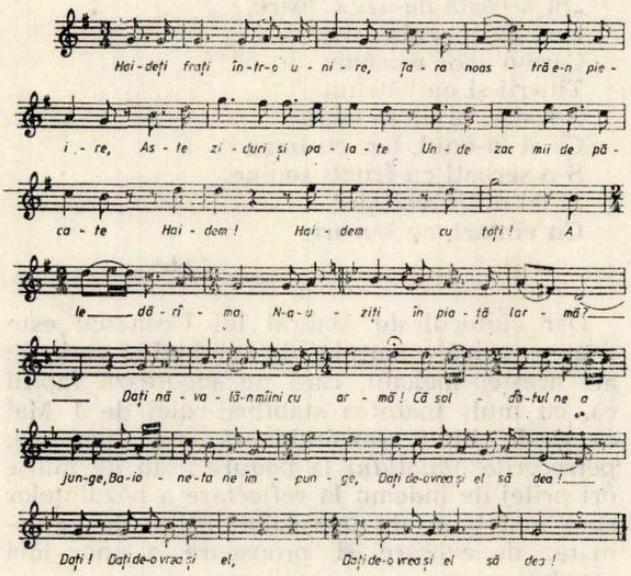
Dar cîntecul de Mai al lui Ucenescu este doar o verigă a lanțului de versiuni și variante ale acestei melodii, care ne sugerează faptul că, cu mult înaintea stabilirii zilei de 1 Mai ca zi de luptă revoluționară muncitorească, petrecerile *Maialului* la pădure erau de multe ori prilej de îndemn la reflectare a năzuințelor spre mai bine ale poporului, prilej de exprimare, de evocare și propagare a unor idei revoluționare.

Ne frapează primul rînd melodic al cîntecului, în care se află intonațiile de început ale *Marsiliezei,* ca și rîndurile melodice 6 și 7, în care se deslușesc, ceva mai vag, cîteva din intonațiile premergătoare refrenului său. Dacă în primul moment ne miră cum de au ajuns intonațiile *Marsiliezei* într-un cîntec ca *Maial* pentru școlari, descoperind că sursa melodică a acestui cîntec se află în *Marșul de la 1848* al lui Ioan Catina, găsim și răspunsul la întrebarea noastră.

În *manuscrisul Goiceanu* de la 1888, citat de Gh. Ciobanu[3], cu versurile lui Ioan Catina se află cea de a doua parte a melodiei de care ne ocupăm, ceea ce denotă că, transmiţîndu-se pe cale orală, prima parte a melodiei era uneori uitată. O variantă apropiată de aceasta se află în colecţia lui N. Severeanu-Buzău[4].
Dăm varianta din manuscrisul Goiceanu.



În volumul său, *Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc*[5], Mircea M. Ştefănescu, citîndu-l pe Gabriel Cocora[6] dă o varaintă melodică a *Marşului de la 1848* în întregime. Aflăm de aici că, în preajma semicentenarului revoluţiei de la 1848, tenorul bucureştean George S. Vasiliu a cercetat mai bine de trei ani satele din Muntenia şi Oltenia, pînă a găsit Marşul lui Ion Catina, l-a aranjat pentru voce şi pian şi, probabil, l-a cîntat într-unul din concertele omagiale, pentru ca apoi, la 1901, să-l publice.



În această variantă, primul rînd melodic este restrîns într-un ambitus de terţă şi doar sfera modală se mai desluşeşte din intonaţia *Marsiliezei*. Restul melodiei însă reprezintă o variantă apropiată a celei notate de C. Ucenescu pentru *Maial*. Nu ar fi exclus ca tenorul G. S. Vasiliu să fi evitat în mod conştient intonaţia *Marsiliezei* din primul rînd melodic, crezînd că ea a fost adoptată întîmplător, şi nu simbolic, cum este de presupus.

Aşadar, marşul lui Ioan Catina, bine cunoscut în anii aceia, transmis pe cale orală, a împrumutat prin pana lui G. Ucenescu un text de *Maial* care putea fi uşor înlocuit cu cel original, în condiţiile favorabile ale unor petreceri populare la pădure.

Se ştie că G. Ucenescu nu se afla la Bucureşti în anul 1848. În autobiografia sa, notează : „În 1848 am luat parte la Revoluţie ca Unter Ofiţer — în tinerii voluntari sub căpitanul Grigore Pantazi"[7]. Ataşamentul său la ideile revoluţionare sînt deci neîndoielnice. Evident, Anton Pann cunoştea *Marşul de la 1848* al lui Ioan Catina, căci „din predarea profesorului" a notat-o G. Ucenescu. Probabil versurile îi aparţin protopsaltului braşovean.

Nici A. Pann nu pare să fi fost indiferent faţă de revoluţia de la 1848, deşi, probabil, avea o stiuaţie care nu-i permitea să se manifeste prea deschis. Totuşi, în vara anului 1848, aflîndu-se la Rîmnic, unde îşi vindea de obicei cărţile în fiecare vară, ia parte la solemnitatea, la care, în entuziasmul general sînt citite cele „21 de puncturi al Constituţiei revoluţionare". „Într-acest pompos constituţiu — raportează ocîrmuirii administratorul districtului — aflîndu-se şi dumnealui Anton Pann, profesor de muzică, împreună cu cîţiva cîntăreţi de aceeaşi profesie, au alcătuit o muzică vocală cu nişte versuri prea frumoase, puse pe un ton plin de armonie şi triumfal, cu care au ajuns entuziasmul de patrie în inimile tuturor"[8].

Ne întrebăm : oare nu se cîntase la Rîmnic tocmai *Marşul* lui Ioan Catina ? Pare mai verosimil decît să se fi cîntat *Deşteaptă-te române*.

Dintr-o mărturie a lui Titu Maiorescu, care a avut prilejul să-l cunoască pe poet în casa ospitalieră a unchiului său, aflăm că : „După una din acele mese, Anton Pann, care avea glas foarte frumos, a prins a cînta unele cîntece de lume, vestite pe acea vreme (...) iar cînd a adăugat la urmă „Sărmana frunză nenorocită" (vechea poezie a lui Arnauld, tradusă de Leopardi şi răspîndită pe la 1848 şi în traducere românească) toţi cei de la masă au izbucnit în lacrimi, cu gîndul la prietenii şi rudele în exil"[9]. Semnificaţia versurilor era evidentă :

„Sărmană frunză nenorocită,
Ia spune-mi, dragă, unde te duci

. . . . . .

Mă duc oriunde bine-voieşte
Vîntul de astăzi a m-arunca.
Dacă odată trunchiu-mi lipseşte,
Puţin îmi pasă unde-oi pica ;

Mă duc acolo, unde ştiu bine
Că toată frunza mă va urma,
Mare sau mică, cu-ncetul vine
Pentru vecie a s-aşeza".[10]

Revenind la cîntecul de *Maial* pe melodia *Marşului de la 1848*, adăugăm că ideea de a pune versuri despre natură sau dragoste pe melodia unui cîntec revoluţionar, pentru a uşura propagarea melodiei, este, probabil, tot atît de veche ,ca şi ideea de conspirativitate în mediul revoluţionarilor. Pedagogul G. Ucenescu îşi va fi învăţat şcolarii să cînte *Marşul de Mai,* iar în liniştea şi izolarea pădurii le va fi cîntat melodia cîntecului cu textul original al *Marşului de la 1848* şi le va fi evocat cele cunoscute despre revoluţia la care a luat parte.

Unui proces asemănător credem că a supus G Ucenescu şi mai vechiul cîntec protestatar „Mugur mugurel", cîntecul — simbol al speranţei de mai bine a ţăranului român. În manuscrisul său se află patru variante melodice ale cîntecului *Mugur, mugurel,* aşa cum îl cunoaştem noi astăzi.[11] Versurile sînt ale lui G. Ucenescu şi reprezintă o prelucrare în stil didactic a versurilor lui Anton Pann pe aceeaşi temă a *Mugurelului.* La varianta Nr. 2 (cîntul 264), la sfîrşitul textului scrie : „Toate strofele potrivite cu adaus amăsurat, precum cere melodia populară. G. U."

Dintre toate variantele, cea de la Nr. 5 în volumul lui V. D. Nicolescu (cîntul 205 în mss. Ucenescu) este cea mai apropiată din din punct de vedere melodic de aceea cunoscută în zilele noastre. La începutul melodiei Ucenescu menţionează : „Compus pentru şcolarii miei a-l cînta la Maialu (1 din) 1847". În cazul de faţă, prin „compus" trebuie să se înţeleagă „adaptat", adică simplificat într-o anumită măsură, pentru a putea fi cîntat de un grup de copii.

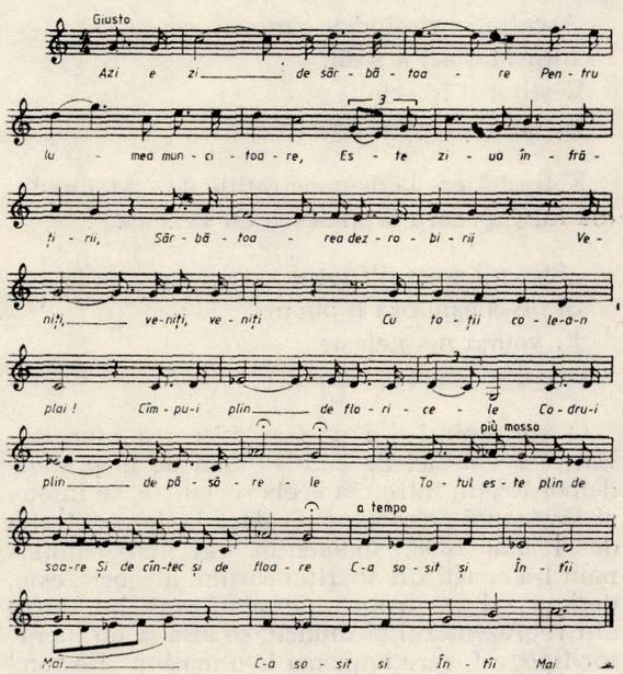
„Creşte mugurul în pom,
Mugur, mugurel,
Unde-l vede ochi de om,
Mugur, mugurel,

Mugurul mare crescînd,
De la inimă crăpînd,
Frunze verzi au aruncat
Mugurul cel despicat".

etc.

La sfîrşitul versurilor, G. Ucenescu se iscăleşte — deci se consideră autor al versurilor — şi, fără alte explicaţii, pune lîngă semnătură data de 1849. Se poate deduce de aici că aceste versuri cu caracter didactic, scrise în 1849, le-au înlocuit pe cele cu care s-a cîntat melodia la *Maialul* din 1847. Dar care să fi fost acelea ? Cunoştea oare G. Ucenescu varianta populară cu versurile : „Bate-i, Doamne, pe ciocoi, / Cum ne bat şi ei pe noi ?" Se poate presupune că da. Cîntecul, în versiunea populară, se răspîndise nu numai în mediul folcloric, ci şi în mediul clerical, unde — fără a face neapărat parte din repertoriul acestora — cu siguranţă era cunoscut, căci se transmitea încă, pe cale orală, istorioara despre intonarea lui în locul „docsologhiei", la porunca episcopului Ilarion al Argeşului, principalul colaborator al lui Tudor Vladimirescu. Era de-abia anul 1847[12]. Tînărul de 17 ani G. Ucenescu, pe atunci învăţător şi cîntăreţ la Biserica de pe Tocile, peste un an avea să ia parte la revoluţie şi tot în acel an avea să-i ajute poetului Andrei Mureşianu să găsească şi apoi să propage cea mai potrivită melodie pentru imnul revoluţiei paşoptiste *Deşteaptă-te române*[13]. Nu ar fi deloc exclus ca, în atmosfera revoluţionară premergătoare anului 1848, înaintea apariţiei imnului lui A. Mureşianu, G. Ucenescu să fi socotit a fi fost nimerit să-i înveţe pe şcolarii săi „Mugurul", aşa cum a fost el cîntat în preajma revoluţiei de la 1821. Fapt este că în anul 1849, după ce va fi trăit amărăciunea revoluţiei înfrînte, pentru a nu se expune unor represalii, dar, probabil, hotărît să păstreze melodia „Mugurului" în repertoriul şcolarilor săi, i-a adaptat un text nou, destinat *Maialului.*

Dar, să ne întoarcem la istoria *Marşului de la 1848* al lui Ioan Catina. Melodia acestuia, publicată cu text de primăvară de A. Pann, începînd cu anul 1850 şi reeditată în ediţiile ulterioare ale colecţiei sale *Spitalul amorului, cîntătorul dorului,* propagată cu versuri proprii de G. Ucenescu, a vieţuit aproape o jumătate de secol ca un cîntec de Maial. Către ultimul deceniu al secolului trecut, în această haină de sărbătoare a *Armindenului,* melodia Marşului de la 1848 reintră într-o nouă viaţă revoluţionară, aceea a mişcării socialiştilor români. Datorită suprapunerii acestor două sărbători — populare şi socialiste — s-a împămîntenit obiceiul ca în dimineaţa zilei de 1 Mai să aibă loc demonstraţia cu steaguri, pancarde, cocarde şi cîntece socialiste, coloanele de demonstranţi să parcurgă bulevardele şi străzile principale ale Capitalei, pentru ca apoi



să se îndrepte către marile parcuri sau grădini, unde, în continuare se desfășura petrecerea tradițională de 1 Mai, după vechiul obicei, la grădina *Trocadero,* la *Bordei* sau la *Cișmigiu,* la „iarbă verde", cu lăutari.

Primul cîntec socialist de 1 Mai care a apărut la noi a fost *Azi e zi de sărbătoare* pe melodia *Marșului de la 1848.* El se cînta de obicei la grădină, la *Bordei,* după demonstrații.[14]

Vedem dar că Întîiul de Mai, ca sărbătoare populară a Armindenului a oferit cadrul favorabil perpetuării unor melodii ale revoluțiilor românești și cu ele, desigur, ale ideilor revoluționare. Totodată, petrecerea tradițională a Maialului la pădure sau „la iarbă verde", a însoțit în continuare sărbătoarea muncitorească de 1 Mai.

Odată cu consacrarea zilei de 1 Mai ca zi de sărbătoare muncitorească, tînăra noastră mișcare socialistă și-a exprimat atașamentul prin versuri și cîntece entuziaste dedicate acestei sărbători.

„În această zi se-ntinde
Dansul clasei muncitoare,
În această zi s-arată
Forța ei covîrșitoare",

scria Constantin Mille în versurile sale, devenite cîntec cu muzica lui Atanasie Alexandrescu. Iar în versurile lui Gh. A. Teodoru puse pe muzica lui T. Grigorescu răsuna bucuria de a vedea cum rîndurile revoluționarilor români cresc impetuos :

"S-a sculat muncitorimea
Să serbeze pe-ntîi Mai,
Rînduri, rînduri, vin să-ngroașe
Falnicul, mîndrul alai.

Ascultați ce mîndru cîntec :
Întîi Mai azi a sosit,
Vestitorul libertății
Și-unui trai mai fericit".

Nelipsită era la demonstrațiile de 1 Mai melodia lui Ciprian Porumbescu cu versurile :

„Steagul roșu fîlfîiește
Și ne cheamă să luptăm.
El voința ne-oțelește
Greul jug să-l sfărîmăm

O vie amintire a păstrat mișcarea muncitorească revoluției de la 1848 cînd de la primele demonstrații, între cîntecele socialiste, se intona și *Deșteaptă-te române.* Și dacă la demonstrația de 1 Mai 1898, momentul cel mai emoționant l-a constituit apariția carului alegoric, este, desigur, și pentru că pe platforma lui, între alți reprezentanți ai muncii, se afla și un lucrător tipograf, care imprima la o mașină „Boston" manifeste despre 1 Mai și le împărțea participanților. Lucrătorii tipografi prăznuiau astfel semicentenarul revoluției de la 1848, cînd pe cîmpul libertății, carul alegoric tras de patru cai împodobiți cu panglici tricolore ducea un mic teasc la care lucrătorii tipăreau și împărțeau versurile intitulate „11 iunie 1848".[15]

În preajma și mai ales după crearea P.S.D.M.R., demonstrațiile de 1 Mai, cu steaguri și pancarte, cu fanfare și formații corale deveneau din ce în ce mai impunătoare. Manifestanților li se alăturau și țărani din împrejurimile orașelor. Se manifesta pentru 8 ore de muncă, pentru votul universal ,pentru respectarea repausului duminical, pentru pace între popoare.

Interzicerea demonstrațiilor de către ocîrmuire a dat loc de multe ori la ciocniri între coloanele de manifestanți și forțele represive. Cu asemenea prilejuri, demonstranții intonau cunoscutul cîntec socialist „Gornistul", al cărui mesaj cuprins în refren se adresa ostașilor : „Fraților soldați, / Nu ne împușcați ! / Noi vă sîntem frați / Îndurerați". În anul 1920, în Valea Jiului, au fost arestați și maltratați unii muncitori, numai pentru că au repetat acest cîntec în vederea serbării zilei de 1 Mai.

În memoriul adresat de mineri ministrului muncii de atunci se scria : Muncitorii, conform tradiției, și bazați pe promisiunea d-lui prim-ministru, care ne-a declarat că starea de asediu se va ridica, se pregăteau să serbeze ziua de 1 Mai. Fiindcă în Valea Jiului muncitorii au fost împușcați și bătuți de către armată, s-au adunat vreo 15 inși să învețe un cîntec socialist care se cîntă... de vreo 14 ani, fără ca să pericliteze siguranța statului și în care se face apel la soldați să nu împuște pe muncitori. Pentru acest fapt cei 15 inși au fost arestați, escortați la Petroșani, bătuți într-un mod îngrozitor.[16] Cu toate acestea, 1 Mai, ca zi internațională a muncii, s-a serbat și în cele mai grele condiții, chiar și în închisori și lagăre.

După instaurarea dictaturii hitleriste în Germania, luptele proletariatului român din ianuarie—februarie 1933, s-au înscris printre primele mari acțiuni ale mișcării europene împotriva fascismului.

Prin publicațiile sale ilegale și legale, Partidul Comunist Român a demascat și înfierat teroarea dezlănțuită de hitleriți, asasinarea a mii de conducători și membri ai partidului comunist german, a mii de social-democrați și democrați, adversari ai regimului de dictatură fascistă, în fapt, decapitarea gîndirii libere germane.

Din inițiativa P.C.R. ,în iunie 1933 s-a constituit la București Comitetul național antifascist din România, din componența căruia ca reprezentant al tineretului muncitor a fost desemnat de partid să facă parte tînărul Nicolae Ceaușescu. În cursul aceluiași an, organizația a editat broșura *Ciuma brună în Ger-*

mania, în care a prezentat date și fapte cu privire la teroarea sîngeroasă din Germania.[17]

Mișcarea antifascistă română s-a remarcat prin numeroase acțiuni, între care și prin sprijinul neprecupețit dat Spaniei republicane între 1936—1939 în lupta dusă împotriva agresiunii fasciste.

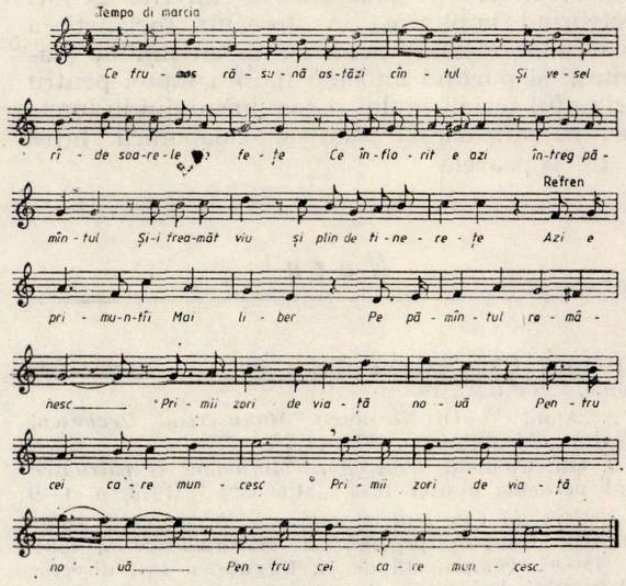
Manifestațiile organizate cu prilejul zilei de 1 Mai, 1939 din întreaga țară și îndeosebi demonstrația de stradă din București au avut loc sub semnul unității de luptă a clasei muncitoare, prilejuind totodată afirmarea voinței poporului român de a lupta împotriva primejdiei fascismului și războiului, pentru pace și libertate, pentru apărarea independenței și suveranității naționale. Zeci de mii de cetățeni au manifestat împotriva fascismului și ca semn al hotărîrii de luptă pentru apărarea gliei străbune, au depus coroane de flori la mormîntul Eroului necunoscut.[18]

Marea manifestație din 1 Mai 1939 în organizarea și desfășurarea căreia un rol deosebit i-a revenit militantului revoluționar Nicolae Ceaușescu, alături de care se afla tînăra comunistă Elena Petrescu ,se înscrie ca una din acțiunile de cea mai mare amploare. Cei peste douăzeci de mii de demonstranți au îmbrățișat lozincile lansate de comuniști : „Vrem 8 ore de muncă !", „Cerem mărirea salariilor !", „Trăiască independența națională a țării !", „Jos fascismul", „Să apărăm granițele împotriva agresorulu hitlerist !", „Unire cu toate popoarele democratice !", „Cerem eliberarea deținuților politici", „Trăiască pacea", „La ghilotină cu Hitler și Mussolini !" ș.a.

După terminarea manifestației, care a avut ca punct final în Parcul Carol, Parcul Libertății — azi, în cadrul serbării cîmpenești organizate pe stadionul muncitoresc din cartierul Filaret muncitorii au continuat să discute în grupuri diferitele probleme legate de revendicările economice și politice ale maselor, de necesitatea făuririi unității de acțiune a clasei muncitoare, a fronutlui popular antifascist, împotriva politicii de cedare în fața agresorului hitlerist, a fascismului și pericolului de război.

Amploarea manifestației antifasciste, anti revizioniste și antirăzboinice de la 1 Mai 1939 a avut un larg ecou și peste granițele țării.

Și iată că, după ani de lupte și jertfe, România a sărbătorit primul întîi Mai liber, 1 Mai 1945 ; primul întîi Mai fără amenințări și teamă, fără jandarmi și polițiști, fără temnițe și suferințe. Era primul 1 Mai al speranțelor, al încrederii în noul destin al patriei, în victoria adevărului și a dreptății. Pe străzile capitalei, coloane de muncitori treceau cîntînd cu steaguri și flori. Între cîntecele revoluționare era și unul dedicat acelui prim întîi Mai liber :



Inf. Florica Salateo, 18 ani muncitoare la fabrica de tricotaje „Pelișor" din București și un grup de tineri din corul Sindicatului Constructorilor din Buc.

Ce frumos răsună astăzi cîntul
Și vesel rîde soarele pe fețe ;
Ce înflorit e azi întreg pămîntul
Și-i freamăt viu și plin de tinerețe.

Azi e primu-ntîi Mai liber
Pe pămîntul românesc
Primii zori de viață nouă, } bis
Pentru cei care muncesc. }

Ce plin de foc azi soarele s-arată
Și-n val de aur holdele-s scăldate,
Ridică omul fruntea asudată
Și-aude-n aer zvon de libertate.

Refren.

Ce soare cald lucește pe uzină
Și zidurile groase le pătrunde,
Se-ndreaptă omul frînt lîngă mașină
Și glas de biruință ei aude.

Refren.

Ce auriu e-azi soarele-n întinderi
Și snop de raze-adînc pătrunde-n mină,
Se-apropie omu-orbit în fundul beznei
Și vede ziua plină de lumină.

Refren.

În anii orînduirii noastre noi socialiste, Ziua Internațională a Oamenilor Muncii a devenit o sărbătoare căreia îi sînt dedicate valoroase creații muzicale de diferite genuri celebrînd împlinirea în România socialistă a măreților idealuri pentru care au militat înaintașii și purtînd totodată flacăra luptei pentru triumful socialismului și comunismului în lume, pentru afirmarea păcii și colaborării între toate popoarele.

Note

1. Apud Gh. Ciobanu, *Anton Pann — Cîntece de lume*, E.S.P.L.A., 1955
2. Apud V. D. Nicolescu, *Manuscrisul Ucenescu, Cînturi*, Ed. muzicală, 1979, p. 278—279
3. Gh. Ciobanu, *Cîntece revoluționare și patriotice din perioada anului* 1848, „Muzica", 7, 1973, p. 1—9
4. *Colecțiuni de cîntece naționale, bătrînești și călugărești aranjate pe muzică orientală de...*, 1904, p. 45—47, comunicată de B. Iorgulescu fost director al liceului din Buzău. Transcrierea din notație orientală în notație modernă de Sebastian Barbu-Bucur, „Muzica", 6, 1968
5. Ed. Muzicală, Buc., 1984, p. 151
6. *Condee și peneluri*, Ed. Litera, Buc., 1980, p. 30
7. V. D. Nicolescu, op. cit. p. 11
8. Apud C. Mateescu, op. cit., p. 179
9. (După Simion Mehedinți) apud C. Mateescu, op. cit., p. 36
10. Gh. Ciobanu, *Cîntece de lume*, seria „Izvoare ale muzicii românești", vol. IX, transcripta, Buc., Ed. muzicală, 1985, p. 158—159
11. V. D. Nicolescu op. cit., Nr. 2, 3, 4, 5
12. C. D. Aricescu a cules istorioara și a publicat-o în 1874 în *Istoria revoluțiunii române de la 1821*, Craiova
13. V. D. Nicolescu, op. cit. p. 14
14. E. Cernea, R. Rădulescu, T. Pintea, *Spre lumină, Culegere de cîntece revoluționare*, Ed. muzicală, 1964, p. 30
15. Olimpiu Matichescu, Elena Georgescu, *1 Mai în România*, „Mica bibliotecă de istorie", Institutul de studii istorice și social-politice de pe lîngă C.C. al P.C.R., Buc., 1970, p. 51
16. „Tribuna socialistă" din 9 mai 1920, apud C. Ghenea, *Rolul social-educativ al muzicii*, „Studii de muzicologie", VII, 1971 p. 264
17. Ion Babici, *Solidaritate militantă antifascistă*, Ed. politică, Buc., 1972, p. 81
18. Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste, Buc.*, Ed. politică, 1968, p. 372.

CREAȚII NOI CONSACRATE ANIVERSĂRII ZILEI DE 1 MAI ÎN CADRUL MIȘCĂRII MUNCITOREȘTI DIN ȚARA NOASTRĂ

Ileana URSU

Anul acesta se împlinesc 100 de ani de cînd proletariatul a dăruit lumii unul dintre cele mai frumoase simboluri de solidaritate umană — *ziua de 1 Mai* —, și 50 de ani de la Marea demonstrație patriotică, antifascistă și antirăzboinică din țara noastră. Dacă astăzi aceste sărbători sînt întregitoare de sensuri pentru existența noastră cotidiană, conferindu-i verticalitate ,permeabilitate la generoasele aspirații ale proletariatului de pretutindeni, și care, din perspectiva istoriei, cîștigă un luminos nimb de eroism, nu putem uita prețul jertfei care le-a marcat la timpul respectiv cu sumbru-i sigiliu. *1 Mai 1890* — prima zi de solidaritate a proletariatului din întreaga lume în România, a fost primită cu multă ostilitate de către cîrmuitorii vremii. Presiunile, amenințările acestora nu au intimidat muncitoirimea română, care, în majoritatea centrelor economice ale țării, a demonstrat cu drapele roșii și pancarte pe care erau incifrate revendicările legitime ce priveau recunoașterea drepturilor sale fundamentale. Cu 50 de ani mai tîrziu, marile demonstrații și întruniri patriotice antifasciste și antirăzboinice desfășurate la 1 Mai 1939 la București, Timișoara, Ploiești, Oradea, Iași, Cluj, Galați, Valea Jiului și în alte numeroase localități din întreaga țară au evidențiat înaltul spirit de luptă al proletariatului român, capacitatea Partidului Comunist de a-și elabora o strategie proprie. Convertirea experienței istorice, de luptă a poporului român, într-o experiență culturală, aceasta din urmă fiind decantată la rîndul ei în timp, a făcut ca semnificațiile mariI sărbători marcate calendaristic de ziua de 1 Mai să reverbereze, an de an, sub semnul frumosului artistic ce acordă momentului o nouă perspectviă de perenitate. Numeroase și valoroase creații — de la miniatură la forme savant elaborate — au fost dedicate zilei de 1 Mai de către compozitorii noștri, demonstrînd un spirit de profundă implicare patriotică. Ziua de 1 Mai — dată de rotundă împlinire a aspirațiilor de totdeauna ale popo-

rului român, este întîmpinată anul acesta printr-o bogată ofrandă de creație muzicală ce și-a propus, dincolo de conferirea unei aure festive momentului, sublimarea semnificației istorice în dramatismul dar și în luminoasa ei perspectivă. Sînt creatori de toate vîrstele, de la generația maeștrilor — Constantin Arvinte, Teodor Caciora, Theodor Drăgulescu —, la cea a foarte tinerilor Cristian Berger și Cătălin Ursu, ce au vibrat la semnificația acestor două mari sărbători ale anului, rezultatele artistice vădind o mare varietate a soluțiilor ideatice și expresive. La o primă privire observăm mai ales o puternică rezonare în zona tragicului, o sensibilizare accentuată la sensurile dramatice ale luptei proletariatului Este cazul *Uverturii festive* (1989) de Teodor Caciora, în care exprimarea muzicală ce dorește să redea „visul dintotdeauna al poporului nostru spre o lume mai bună de pace, vis ce astăzi a devenit o realitate„ (cit. compoz.), este realizată într-o manieră puternic contrastantă. Trama sonoră debutează cu o acumulare treptată, pe plan armonic și melodic, ce implică alternarea unor idei muzicale contrastante, care, în secțiunea centrală cunosc o dezvoltare ritmică și polifonică, trasînd un prim mare arc expresiv al lucrării. Secțiunea finală întregește dimensiunea culminativă a secțiunii centrale prin plenitudinea tratării armonice ce adîncește paleta expresivă, subliniat dramatică, a lucrării.

Încadrîndu-se în același diapazon expresiv, *Simfonia a II-a „Sărbătoarea muncii"* op. II a foarte tînărului compozitor Cristian Berger, aruncă semnificative nade în zona tragicului, în care ideea de opresiune este sugerată printr-o atmosferă sumbră, în care oazele de lumină sînt efemeride pe cerul întunecat al acestei creații. Continuînd direcția stilistică și estetică a *Simfoniei I* op. 3 în sensul realizării unei drame simfonice strict instrumentale cu entități tematice pregnant individualizate, *Simfonia a II-a* op. 11 (febr. 1988—ian. 1989) denotă capacitatea tînărului creator de a-și proiecta gîndirea în forme sonore ample, monumentale, cu o complexă și nuanțată strategie interioară. Astfel, d.p.d.v. dramatic, *Simfonia a II-a* potențează virtuțile expresive a 6 personaje tematice formulate în Expoziția de Sonată a primei părți ce are, cu o singură excepție a temei centrale conturată dinamic prin fugatto-ul corzilor, un rol și o importanță aproape egală în trama sonoră. Deși ca impresie auditivă lucrarea este proiectată monolitic, sau mai exact, în accepția creatorului ei : „...ca o piramidă triunghiulară, cu trei piloni ce se unesc în vîrf, contopire ce este sugerată în muzică prin utilizarea aceluiași material sonor ce intră în alcătuirea temelor fiecărei părți, precum și prin utilizarea aceluiași material modal sau a unuia înrudit", *Simfonia a II-a* folosește soluția tripartită, în care fiecare dintre cele trei mișcări ample este pregnant conturată din punct de vedere al problematicii abordate. Opoziția permanentă dintre rigoare și libertate în utilizarea materialului modal conferă fluiditate acțiunii muzicale, subliniind subtilitatea în controlarea raportului dialectic de forțe expresive.

Poemul simfonic „Flăcări" al tînărului compozitor Cătălin Ursu își plasează demersurile expresive sub semnul devizei „Per aspera ad astra". Încercînd să cuprindă și să sintetizeze într-un singur mare arc sensul devenirii istorice a clasei muncitoare, degajările afective ale acestui proces de spiritualizare progresivă și simultană definirii conștiinței de sine, *Poemul Simfonic „Flăcări"* se dorește un receptacol expresiv al aspirațiilor tuturor celor înscriși sub flamurile muncii, hărniciei, dragostei de viață și de valori pozitive — scopul apelării la melodia „Internaționalei" muncitorești fiind în acest sens transparent. Lucrarea începe într-un Adagio ce insinuează în pp o atmosferă apăsătoare, subliniată și de motivul generator de secundă mică descendentă. În această primă secțiune, ideea dramatică de opresiune este sugerată prin rupturile de ordin timbral și tematic (descompunere a melodiei „Internaționalei") ce au loc în planul sonor al lemnelor. După un crescendo convulsiv, secțiunea centrală Allegro energico propune un mars bătăios ce va conferi tenta dramatică dominantă a acestei secțiuni, și care are la bază motivul generator mai sus amintit. La rîndul său, marșul va cunoaște patru transfigurări succesive. La a treia transfigurare va apare o contratemă ce va fi folosită într-o metamorfoză expresivă, pentru a marca începutul celei de a treia și ultime secțiuni a lucrării. O a patra transfigurare a marșului va reprezenta o suprapunere cu el însuși recurent. Un rol important îl joacă tici tipul de acompaniament mereu în schimbare. În mod simbolic marșul se va restrînge din nou la motivul generator pentru a da naștere, ca un corolar al său, unei toccate pentru coarde ce va conduce spre punctul culminant al lucrării. O revenire în spirală față de secțiunea întîi o reprezintă secțiunea a treia, ce propune o ruptură expresivă față de procesul muzical anterior. Ea are la bază melodia „Internaționalei" tratată însă altfel (se expun tronsoane din ea pe acorduri de 12 sunete, lemnele dublînd melodia viorii întîi cu moduri de atac și timbre diferite). După această schimbare a rolurilor personajelor timbrale, un ultim acord de 12 sunete se diluează într-un *do* grav, iar ideea generatoare se mai aude vag încă o dată pentru a permite afirmarea unui acord perfect major, născut din frămîntările armonice ce au avut loc și simbolizînd izbînda irevocabilă.

De o culoare aparte, plină de prospețime, elan tineresc și candoare, *„Muzica festivă"* de Theodor Drăgulescu (1988) definește o a doua mare coordonată expresivă declanșată de marcarea istoricei zile de 1 Mai 1889 — optimistă, sărbătorească. Acest triptic, construit pe principiul alternării de mișcare (repede-lent-repede)

îmbină farmecul muzicii de directă accesibilitate cu modernitatea scriiturii armonice și orchestrale, potențînd în mod creator elemente de melos popular (de manieră transfigurativă în partea I, sau sub forma citatului în partea a II-a). Dinamismul, factura antrenantă a acestei muzici rezultă și din folosirea predilectă a măsurilor alternative (Partea I și Final) de asemeni deduse din muzica populară. Gustul pentru forme sonore încheiate rotund, cu rememorări ce subliniază sensurile expresive ale fiecărei părți accentuează claritatea acestui demers creator. Astfel, partea I sugestiv intitulată *Fanfare* lansează chemările solemne, pline de vervă ale instrumentelor de suflat (ce își vor demonstra importanță alături de timpani și în partea finală a lucrării). Din registrele interne ale orchestrei își va face apariția o primă temă dedusă din muzica populară ce se va afirma treptat pînă la plenitudinea politonală de la coarde și lemne. Partea se încheie prin prelucrarea apelurilor inițiale ale fanfarei. Plină de poezie și expresivitate, partea a II-a *Idilă* este o nocturnă brodată de filigranul a trei instrumente soliste (vioară, violă, violoncel) cărora li se adaugă pe parcurs și o temă — citat culeasă de Sabin Drăgoi, a clarinetului solo. Finalul — *Sărbătoare* — impetuos și dinamizat de ritmuri asimetrice, sincopate, antrenează întreaga orchestră într-un iureș marcat în mod spectacuols de sonoritățile fanfarelor de la începutul lucrării, subliniind încă o dată nota vitalizantă a acestei creații gîndite de autorul ei ca o replică la : „...tot ceea ce este peren, primăvăratic în noi".

O lucrare singulară în context prin explicitarea mesajului patriotic sub forma apelării la texte poetice semnate de Mircea M. Ștefănescu este *Poemul liric — patriotic „Întîi Mai"* pentru soprană și tenor, cor mixt, recitator și orchestră simfonică de Constantin Arvinte (1989). Demonstrînd bogata experiență a creatorului ei în domeniul muzicii patriotice, al muzicii de largă accesibilitate, lucrarea propune o succesiune de 5 părți ce stabilește o bogată perspectivă istorică asupra semnificației acestei sărbători internaționale. Remarcăm o viziune evocatoare și glorificatoare totodată, servită de virtuțile unei muzici antrenante, mobilizatoare, cu ritmuri și tematică pregnantă, încadrate în tipare tradiționale, cu o formulare fermă în care claritatea mesajului patriotic este unul dintre principalele scopuri ale acestei lucrări.

Lucrările prezentate ce punctează într-un mod plin de sensibilitate și har Marea sărbătoare din acest an de la *1 Mai*, exprimă, într-un mod cît se poate de evident, vibrația compozitorilor contemporani la sensurile istoriei noastre naționale, dorința și tendința firească a contopirii într-o luminoasă expresie a conștiinței istorice cu cea estetică.

STUDII

PROBLEME DE STIL ÎN INTERPRETAREA PIANISTICĂ

Constantin IONESCU-VOVU

Problematica stilului interpretativ este, în general, confundată cu cea a stilului compoziției interpretate. Aceasta din urmă a făcut obiectul a numeroase studii abordate din diverse unghiuri, folosind uneori metode interdisciplinare și instrumente de lucru din cele mai noi, cum ar fi structuralismul, semiologia, matematicile moderne. Stilul interpretării e însă mai greu de analizat, fiind în primul rînd legat de un act efemer prin natura sa. Înregistrările electro-acustice îl fixează într-adevăr, chiar dacă numai parțial, dar faptul e prea recent ca să fi permis o reflexiune suficientă.

Despre stilul literaturii se vorbește de secole („le style c'est l'homme même!", exclama Buffon încă din secolul XVIII). Despre stilul operelor muzicale tot așa („Beethoven et ses trois styles", lucrarea lui Wilhelm von Lenz apărea prin 1859). Pînă la constituirea arhivelor sonore însă, stilul interpretărilor se studia pe amintiri.

Ceea ce nu înseamnă că trecutul nu a meditat deloc asupra modului de execuție muzicală. Mărturie ne sînt atîtea metode și tratate, încă din secolele XVII—XVIII, care tind a fixa jaloane pentru o interpretare corectă. Ele au determinat curente și școli care au dominat succesiv (sau le-au descris *a posteriori*). Dacă stilurile interpretative sînt consecința unor asemenea orientări sau sînt dominate exclusiv de caracteristici individuale, e o problemă ce rămîne probabil mereu deschisă.

Ceea ce îmi propun în studiul de față, e să încerc a considera domeniul de definiție al actului interpretativ raportat la determinările sale psiho-socio-istorice, a examina interacțiunile stilului compozițional cu cel interpretativ și relația acestuia cu tradiția. Nu voi reuși să cuprind aici toate aspectele problemelor ci mă voi mărgini ca, urmărind evoluția ideii de interpretare în ultimele două secole, să desprind cîteva puncte de vedere care mi se par esențiale pentru stabilirea unor criterii valabile de judecată, de apreciere și situare stilistică.

Considerînd realitatea că muzica există numai *în* și *ca* act, observăm imediat rolul esențial al interpretului în arta sunetelor. Textul muzical, ca structură de bază, nu există dacă nu prinde viață în actul interpretării, caracteristică duală cu importante consecințe pentru esența muzicii — artă în același timp efemeră și perenă.

Execuția se consumă într-un timp dat, dar opera rămîne aceiași gata de a fi reluată de infinite ori, neatinsă. Asemenea rezistență la eroziunea timpului sau la agresiunea materiei nu o posedă, de pildă, arta plastică, aparent mai durabilă (deoarece nu se epuizează în timp), dar fragilă *sub specie aeternitatis*. Muzica, în imaterialitatea ei, nu poate fi consumată sau atacată ci, ca și poezia și literatura în general, e eternă, inuzabilă în posibilitatea permanentă a executării ei repetate la nesfîrșit.

Interpretarea e deci factorul de perisabilitate dar și de perenitate al operei muzicale.

Transformînd textul mort în act viu, interpretul participă la crearea de fiecare dată a operei, cu aceleași responsabilități ca și compozitorul. Aceasta în primul rînd datorită *indeterminării* textului muzical, care nu fixează decît niște raporturi destul de aproximative între elementele de durată și intensitate (la unele instrumente cum ar fi clavecinul de ex., nici înălțimile nu sînt notate cu deplină exactitate). Desigur, desfășurările temporale nu pot fi reprezentate grafic cu precizie, astfel că viteza absolută de desfășurare a relațiilor ritmice ca și raporturile exacte de durate, tăria absolută ca și inflexiunile mărunte de intensitate, modurile de atac, forța și calitatea accentelor, mărimea abaterilor de la tempo de bază și multe altele, sînt lăsate la voia interpretului, pentru a nu mai vorbi de înțelesul, sensul adînc al operei, care nu e și nu poate fi niciicum notat ci îi revine tot lui sarcina de a-l sesiza și transmite prin execuția sa.

Interpretarea e deci nu numai o verigă intermediară necesară, între creator și public, dar și o treaptă *creatoare*, cu o contribuție proprie esențială la *desăvîrșirea* operei muzicale, mereu aceiași în șirul nesfîrșit al execuțiilor, *mereu alta prin interpretare*. Pentru că interpretul vine să dea viață muzicii încărcat de bagajul său de trăiri și simțiri, cu experiența sa personală și social-istorică, cu temperamentul, personalitatea și subconștientul său, cu datele fizice și concepțiile sale, condiționat de un trecut și de o ambianță spirituală prezentă (las de o parte diferențele individuale privind competența profesională, pe care o con-

sider în mod ideal perfectă). Iar toate acestea generează imensa varietate a interpretărilor posibile.

Aceiași factori de condiționare acționează asupra oricărui artist, din orice domeniu, ca și în particular, asupra *compozitorului* determinînd opera sa. Ei constituie, dincolo de mesajul artistic, adevăratul conținut de viață al operei, culoarea ei afectivă, tiparul ei psihologic.

De aceiaș natură e și conținutul interpretării. Interpretul dă viață operei, dar îi dă viață *lui,* adaugă conținutului operei propriul său conținut, care poate aparține altei epoci decît cea care a creat muzica respectivă. Toate acestea sînt predeterminate și amprenta aceasta personală reprezintă *stilul intepretării.*

Stilul e deci, în interpretare, *totuna cu conținutul.* Dacă și în compoziție avem de a face cu o influențare reciprocă între conținut și stil, în interpretare putem însă afirma că stilul reprezintă, *este însuși conținutul,* adică *ce spunem* și asta determină o deosebire fundamentală între poziția interpretului și compozitorului față de stilul creației lor.

Compozitorul își poate alege, în anumite limite, stilul în care să se exprime, opțiunea sa e delibreată, conștientă și face obiectul unei preocupări. Interpretul, oricît ar vrea să se apropie de operă cu umilință și bună credință, despuiat de orice orgoliu de auto-afirmare, căutînd exclusiv încadrarea în stilul operei executate, nu poate să iasă din determinarea personalității sale și a mentalității căreia îi aparține, și această adoptare a unui stil se petrece în bună măsură fără voia sa și fără ca acest lucru să-l preocupe deosebit, deoarece orice preocupare e practic inoperantă în acest domeniu.

Examinarea stilului interpretativ comportă ca urmare, două niveluri principale : al stilului individual și al *mentalității stilistice.* Primul e domeniul de elecție al interpretărilor comparate, teritoriu rezervat de regulă și prin definiție criticii muzicale, dar care nici nu ne-ar duce mai departe de recunoașterea diferențelor individuale, ceea ce nu e mult, dată fiind infinitatea personalităților artistice. Dar mulțimea personalităților individuale se încadrează în anumite tipologii, mentalități care au predominat succesiv în timp. Examinarea diacronică a evoluției acestor mentalități stilistice, prin istoria interpretării ne poate duce direct spre unele concluzii fecunde pentru interpretarea de azi și de mîine.

Calitatea oricărei interpretări izbutite e de a fi convingătoare și originală. Originalitatea poate împinge mai departe posibilitățile și stilul interpretării. Desprinderea liniilor de forță ale evoluției mentalităților stilistice în interpretare ne ajută să vedem mai clar și să recunoaștem adevărata originalitate creatoare, ferment de progres, deosebind-o de „originalitatea" stranie, căutată, creatoare doar de ciudățenii fără urmare istorică. Pentru că stă în firea artistului să caute a fi personal, dar nu tot ce e personal e și valoros sau factor de progres. Examinarea stilului interpretativ în perspectivă diacronică poate deci constitui și una din principalele căi spre o îndrumare competentă și conștientă a viitorilor artiști, spre o critică lucidă și fecundă.

* * *

În evoluția stilului interpretării se poate observa o linie clară, care e cea a întregii istorii a muzicii, de la un rol determinant al tradiției (orale la început) către o supdematie indiscutabilă a textului scris.

Într-o primă fază, aceasta a inclus perfecționarea notației, care a reușit să fixeze tot mai mulți parametri ai muzicii într-un mod tot mai exact și fidel ceea ce a avut multiple consecințe, cum ar fi dezvoltarea polifoniei și a complexității structurilor muzicale, a unor procedee compoziționale imposibil de realizat fără o imagine clară, vizuală, grafică asupra fluxului muzicii. Dar o consecință mai tîrzie, despre care se vorbește mai puțin, în schimb ne privește direct, e formarea interpretului ca profesie de sine stătătoare și a repertoriului de concert.

În condițiile unității compozitor-interpret, fiecare muzician compunea muzica pe care o va interpreta, se producea permanent muzică pentru necesitatea imediată, repertoriul era totdeauna contemporan, tradiția interpretării, stabilită de creator însuși, juca un rol covîrșitor în epocă. Evoluția interpretării mergea paralel cu cea a stilului compozițional. Separarea funcțiilor aduce cu sine nevoia de indicații mai amănunțite și precise în text (și așa interpretul, creat de notația muzicală, devine factor de perfecționare a acesteia). Dar, interpretul, ca mijlocitor între compozitor și public începe a ocupa o poziție specială și în raport cu compozitorul : el e primul „public", primul receptor și, în această calitate, devine o forță conservatoare, investigațiile compozitorilor îi sînt tot mai străine. Pierzînd pasul contemporaneității, se detașează și se întoarce spre trecut și în acest fel s-a produs pătrunderea masivă și stabilă a marilor clasici în repertoriu, proces progresiv care a dus la investigarea și recuperarea pentru viața muzicală și a epocilor mai îndepărtate din istoria muzicii (Renaștere, Ars nova etc.). Această evoluție e destul de recentă, marea și deplina separare de funcții producîndu-se în secolul trecut, cînd a început și recuperarea muzicii epocilor revolute.

În acel moment, *tradiția* interpretării era atotputernică, indicațiile textului erau supuse cenzurii și modificate de ea, iar *muzica trecutului se interpreta cu mijloacele și ideile contemporaneității.*

Conștiința stilului a apărut cu începutul și, odată cu ea, și-a făcut loc și ideea constituirii

interpretării pe datele fundamentale ale textului muzical, care generează interpretarea în toate detaliile ei inefabile.

Evoluția a fost dificilă, cu dispute acerbe. Opoziția s-a formulat în termenii — interpretare *vie* sau *muzeală (vie*=actualizată, falsificată deci ; *muzeală*=autentică dar academică, deci moartă). Ca oriunde, extremele s-au dovedit false, adevărul stînd în sinteza lor : interpretarea trebue a fi stilistic adevărată și, în aceste limite, cîte se poate de vie.

Despre acest proces al construiriii ideii de stil, sîntem în plin secol XIX, nu avem mărturii directe. Prestațiile marilor interpreți nu ne-au rămas. Avem însă surse indirecte : mărturiile contemporanilor și, mai interesant, textele muzicale : compozițiile epocii, și, în special, edițiile clasicilor ale muzicii trecute revizuite de marii muzicieni ai secolului.

În teritoriul acesta imens al muzicii barocului (a clavecinului) și clasicismului, se poate vedea cu claritate de unde a pornit evoluția conceptului stilistic, cum la început actualizarea a fost resimțită ca necesară de editorii vremii *și a fost efectuată*. Problema nu e strict teoretică deoarece și azi noi cîntăm pe ediții din secolul XIX.

De pildă, în *muzica pentru clavecin (barocă)* exemplar e cazul edițiilor muzicii lui J. S. Bach. Dacă putem nota, încă în 1862, ediția Urtext a *„Clavecinului bine temperat"* îngrijită de Fr. Kroll la Editura Peters, iar în 1881 marea ediție critică a lui Hans Bischoff la Steingräber (care a făcut epocă), acestea au avut o circulație restrînsă pînă tîrziu în secolul nostru, abia în ultimele decenii ajungînd la prețuirea și răspîndirea cuvenită. În schimb ediția lui Karl Czerny, tipică pentru edițiile așazise de uz practic, de școală, a circulat și circulă enorm, datorită prestigiului numelui editorului, Alfa și Omega pedagogiei și tehnicii pianistice. El îmbracă textul original nud într-o haină de indicații complete de tempo, dinamică, frazare, articulație (uneori, corectînd și notele). Desigur pentru un muzician neexperimentat, amator sau elev, originalul bachian e derutant și unele indicații de interpretare sînt necesare din punct de vedere pedagogic. Ediția revizuită valorază deci ca o lecție de interpretare ținută de un maestru și acesta e un mare merit al lui Czerny la vremea sa, de a fi făcut accesibilă și înțeleasă într-un fel, de a fi popularizat muzica lui Bach. Era cea dintîi ediție completă și care a mers la izvoare, în 1837 (prima ediție absolută, cea din 1800 a Clavecinului bine temperat, la Simrock-Bonn și simultan la Hofmeister-Leipzig și Nägeli-Zürich, plină de greșeli ce desfigurau textul, fiind deja perimată).

Numai că Czerny e un fiu al romantismului. Elev al lui Beethoven (la rîndul său elev al lui Neefe, care studiase cu un elev al lui Bach), el se revendica dintr-o filiație directă și autentică, auzise doar Preludiile și Fugile cîntate de însuși Titanul ! *Ceea ce interpretează Czerny e deci Bach văzut de Beethoven*, or aceasta reprezintă tocmai opusul esteticii bachiene. Mulțimea indicațiilor de tempi, nuanțe, frazări etc. aparțin altei epoci, altei concepții. Ediția lui Czerny e tipică pentru ceea ce *nu* trebuie să facă un artist-editor cu muzica pe care o interpretează. Iar acest mod a proliferat, așa că o mare parte din materialul cu care lucrăm e falsificat astfel.

La *clasici* apar, în edițiile sec. XIX (mai tîrziu, către a II-a jumătate) altfel de deformări datorate schimbării anumitor concepții teoretice : modificarea și completarea indicațiilor existente, mai ales în *frazare — articulație* (prelungirea, adăugirea sau deplasarea arcurilor de legato, puncte de staccato acolo unde nu e alt semn) ; în *nuanțe* (adăugiri, considerînd parcimonia clasică drept insuficență, neînțelegînd sensul unor indicații exacte, ca de exemplu, la Beethoven, crescendo urmat de piano subito primește la mijloc un diminuendo devenind crescendo-diminuendo-piano !), în *pedalizare* (mai ales Beethoven a fost astfel corectat, invocîndu-se surzenia sa sau modificarea în decursul timpului a sunetului și mecanismului pianului, neobservînd că el notează doar anumite pedale excepționale).

Toate aceste denaturări și alte asemenea modificări, străine spiritului compozitorului, provin din *greșita înțelegere a tradiției*, din absolutizarea momentului contemporan al ei. Fiecare epocă a istoriei muzicii, fiecare stil și-a avut *tradiția sa proprie*, legile sale care, cunoscute și aplicate, asigură o interpretare vie în limitele autenticității. Nu întîmplător, examinînd deformările edițiilor, am constatat că ele sînt tot mai grave cu cît muzica e mai veche. Tradiția se pierde, se schimbă, se înlocuiește, astfel încît, la un moment dat, *a cînta conform tradiției devine inversul ideii de a cînta în stil*, al respectării legilor stilistice și tradițiilor vremii respective, atît cît le putem cunoaște azi.

* * *

Examinînd cum au evoluat anumite trăsături de bază ale principalelor stiluri compoziționale și ce le-a deosebit între ele observăm că există în istoria muzicii un moment de cotitură stilistică fundamentală, o schimbare de atitudine. Acesta e mijlocul sec. XVIII, după Bach.

J. S. Bach, Händel, Scarlatti, Fr. Couperin, J. Ph. Rameau sînt ultimii mari reprezentanți ai unei mari epoci — *barocul*. După ei, fiii lui Bach, K. Philipp Emanuel și W. Friedemann (în Germania), Joh. Christian (în Italia și Anglia) fac trecerea spre vremea nouă a clasicismului ilustrat de cei 4 mari compozitori ai Vienei — Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert. În ce a constat această cotitură ?

Pentru noi, pianiștii, ea reprezintă trecerea de la clavecin la pianoforte, noul instrument ce începe să se impună atenției compozitorilor. Tratatele de istorie a muzicii o descriu mai ales ca victoria hotărîtă a stilului omofon, a melodiei acompaniate, cu formele pe care ele le determină.

Dar acestea sînt numai aspecte tehnice, consecințe ale unor cauze mai adînci. Epoca galantă, sentimentală, cum a mai fost numit Rococo-ul în muzică, e o perioadă de trecere, dar ea aduce deja o nouă *atitudine* față de raportul artei cu viața, un nou *sentiment vital*, fundamental deosebit.

Barocul, dominant pînă atunci, se caracterizase prin unitatea și egalitatea sentimentului care a determinat pe cea a materialului tematic în interiorul unei piese. Nu era o muzică pur formală, desprinsă de afect cum sugerează unii puriști sau cum insinuau adversarii așazisei „interpretări muzeistice". Dar reprezentarea sentimentului era încă globală, statică într-un sens, *non-evolutivă*. O piesă, o arie, o fugă, reprezintă fixarea unor stări sufletești, dilatarea unei clipe. Ea oprește curgerea timpului, e o *„stare"* (mai tîrziu muzicii îi va deveni proprie — *devenirea* afectivă), ceea ce are urmări asupra *tematicii* — deschisă, nedelimitată ; asupra *formelor* — închise și foarte unitare ; asupra *dinamicii* — plane și foarte economice (cu grade puține de intensitate). Aici, în ce privește dinamica, ținem seama și de datele de sonoritate ale instrumentelor vremii : clavecin, clavicord, instrumente cu sunet mic, cu variații plane, de suprafețe, de registre, cu diferențe mai mult de timbru decît de tărie. *Crescendo* și *diminuendo*, nu se cunoșteau, sau nu se practicau în sensul lor actual (nici la instrumentele cu posibilități în acest sens, sau la orchestră), doar inflexiunile necesare unui debit muzical firesc, vorbit, sau anumite acumulări de tensiune rezultînd din structura melodic-armonică. Muzica e atît de firească, posibilitățile oferite de instrumentele vremii sît atît de simple și clare încît nu sînt necesare nici un fel de indicații. Necesare sînt doar noțiuni limpezi de ornamentică, articulație, o frazare judicioasă în caracterul și tempo enunțate adeseori de însăși titlurile pieselor, un simț sigur al formei.

Din acestea rezultă multe consecințe pentru interpretare, dar una e definitorie, și anume : *nu e permis a introduce în această muzică ideea străină de „evoluție"*, sentimente și caractere diferite, contrare, într-o singură, în aceeași piesă. De aici, ca o consecință directă, simplitatea și unitatea dinamicii, determinată direct de structura melodico-polifonică, de tensiunea ritmică sau de amploarea declamației. În raport cu aceasta, imitarea sonorității instrumentelor epocii are o importanță secundară.

În perioada de tranziție (a muzicii galante) pînă la clasicism tematica se delimitează într-un tip definit, oarecum închis. O temă este (sau tinde a fi) un cîntec. Apare o temă secundară, treptat cu un caracter tot mai conturat. Sentimenul începe a determina *ritmul* (fluxul neîntrerupt din baroc se secționează, prin gruparea sunetelor în motive, fraze, perioade de tip multiplicativ, centrate metric, tinzînd chiar spre cvadratură, prin cezuri sau prin pauze expresive). Evoluția *dinamicii*, determinată pînă acum, cum s-a văzut, exclusiv de desfășurarea melodico-armonică (ceea ce făcea aproape superflue indicații specifice și justifica parcimonia compozitorilor în această direcție) începe a fi tot mai mult influențată de elementul afectiv, de modalitatea și evoluția sentimentului, acesta fiind unul din terenurile principale de diferențiere istorică a esteticii creației și interpretării în acest punct de cotitură. Apare „nuanțarea expresivă" tinzînd a reda sau crea sentimente diferite pe aceleași formule muzicale, apare *crescendo — diminuendo* ca mijloace de influențare directă, aproape fizică a afectului, întîi în orchestră — școala mannheimeză, — apoi și la pian, favorizate de noile posibilități ale instrumentului. Apar *mai multe sentimente* în aceeași piesă, la început ca o juxtapunere de stări afective (tematici caracterizate), apoi într-o ordine tot mai stringentă, pînă ce, *la clasici*, mai cu seamă la Beethoven, *structura devine evolutivă*, dezvoltă o idee, narează o succesiune cu legături cauzale și finalitate. Temele contrastează puternic, intră în conflict, crește rolul dezvoltării, apare a II-a dezvoltare în coda.

Poarta sentimentului odată deschisă, aceasta va domina muzica în tot decursul sec. XIX, secolul romantic, pînă la cealaltă mare criză și cotitură reprezentată la începutul secolului nostru de revoluția antiromantică (și antitonală) inițiată de Skriabin, Debussy, Schönberg, Stravinsky.

O caracteristică tehnică majoră a clasicismului (și a întregului sec. XVIII de altfel) era și o mare varietate și o subtilă specificitate în *frazare* și *articulație*. Articulația era preluată direct de la instrumentele cu coarde (arcul de legato corespundea împărțirii pe arcușe) cu caracteristicile ei (rareori încălca metrica trecînd peste bara de măsură sau de la un timp slab pe unul tare). Important însă e că *nu se identifica frazarea cu articulația*, separarea în articulație nu împieta asupra unității frazei.

Acesta, cum am arătat, e unul din punctele principale de diferență față de *concepția romantică*, în care cele două sînt suprapuse pînă la confundare, așa fel încît fiecare legato trebuie să reprezinte și să cuprindă o frază întreagă și coerentă. Renunțarea la animarea și varierea microstructurii, ce rezultă prin necoincidența frazării cu articulația, a dus la o anumită unilateralitate a mijloacelor de expresie precum și la explicitarea lor prin semne grafice.

Suprafețele mari sînt modelate prin agogică și dinamică chiar pînă la exces, pînă la senzația de arbitrar sau de imprecizie a realizării. Această lipsă e însă larg compensată de perma-

nenta variație a structurii melodico-armonice, a facturii instrumentale precum și de apariția altor elemente estetice de importanță, cum ar fi : investigarea în domeniul sonorității, complexitatea ritmicii, pătrunderea sugestiei literare sau a altor surse extramuzicale (sentimente generate de imagini vizuale, de dispoziții autobiografice ale compozitorului) ca determinante ale gestului muzical interpretativ, amplificarea acestuia pînă la grandilocvență.

Dacă urmărim această evoluție și comparăm atitudinea estetică a fiecărei mari epoci istorice, mentalitatea ei stilistică, devin deci perfect inteligibile și explicabile deformările la care avea să fie supusă muzica barocului și clasicismului în vremea romantismului. Concluzia ce se impune este că *nu există o tradiție. unitară,* peste granițele ce delimitează epocile stilistice, ci fiecare stil, avînd legile sale, și-a creiat „tradiția" proprie corespunzătoare. Interpretarea operelor unei epoci prin prisma esteticii unei alte epoci a dus la deformări. Interpretarea romantică a muzicii clasice sau baroce e un caz frecvent, dar nu singular. Se întîmplă și contrariul, ca un interpret, prin școală sau structură clasic, să eșueze în fața muzicii romantice. Căci legea internă ineluctabilă a oricărei muzici e apartenența la o sferă estetico-stilistică ce nu poate fi încălcată.

Ca urmare nici o tradiție nu trebuie preluată fără circumspecție, fără a-i verifica autenticitatea, nici un text nu trebuie urmat orbește pînă a nu avea certitudinea acurateții sale. Fundamentul interpretării nu trebuie căutat în afara muzicii, oricît de seducătoare, „interesante" sau inspiratoare ar părea sugestiile primite (decît întrucîtva atunci cînd ele au jucat un rol în crearea muzicii — cum cerea Debussy referitor la plasticitatea vizuală a *Preludiilor* sale — *„faites voir !"*).

Adevărata întemeiere a unei interpretări se face pe datele stricte ale textului muzical, dar nu în supunere oarbă ci urmînd permanent, conștient, legile de bază ale oricărei interpretări valabile, legile eterne, dincolo de granițe stilistice, ale debitului și expresivității naturale, abia apoi încadrate în legile specifice stilurilor respective. Este o atitudine de echilibru, de sobrietate și proporție, de supunere a părții față de legea întregului, de evitare a excesului, de bun gust („Gusto" numea Mozart calitatea supremă a interpretării).

Nu e o atitudine antiromantică, de vreme ce acceptă și repertoriul celui mai dezlănțuit romantism și se supune întru totul și legilor acestuia. Dar fiecare la locul său, așa că în interpretarea contemporană, am zice, domină *stilul adecvat.*

Este o idee pe care secolul nostru a cristalizat-o treptat și, pare-se, definitiv în conștiința artistică. După o perioadă de teoretizări tatonante și, nu rareori, excesive, în absolutismul lor (Riemann, Busoni etc.), etapele acestei cristalizări au purtat numele unor mari artiști. Ele s-au numit Arthur Schnabel, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff sau Dinu Lipatti. Sau Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter, Arturo Benedetti Michelangeli. Sau Glenn Gould. Și încă multe alte nume, fiecare adăugînd o fațetă nouă interpretării contemporane a capodoperelor eterne ale istoriei muzicii.

SIMPOZIONUL „EMINESCU ȘI MUZICA"

Desfășurat la Muzeul Literaturii Române, simpozionul „Eminescu și muzica" organizat în colaborare cu Uniunea compozitorilor și muzicologilor, a adus în atenția publicului și specialiștilor modalități diverse de abordare a versului eminescian în muzică, dar și posibile paralele pornind de la ideea eminescianismului ca simbol a unei spiritualități naționale.

În rostirea sa, muzicologul Viorel Cosma s-a oprit asupra lucrărilor muzicale ce au la bază poemul „Luceafărul" de Mihai Eminescu. Subliniind faptul că abia după un sfert de veac de la moartea poetului compozitorii s-au încumetat să abordeze un text de asemenea complexitate, Viorel Cosma a menționat, ca primă încercare în cest sens, partitura pentru soliști, cor, orchestră și balet de Alexandru Zirra, începută la Milano în 1911 și terminată un an mai tîrziu la Iași ; în 1919, Nicolae Bretan compune opera *Luceafărul,* care, de la premiera din 2 februarie 1921 pe scena operei din Cluj, s-a menținut pe afișul teatrului pînă în zilele noastre, o variantă discografică deosebită fiind realizată de dirijorul Cristian Mandeal. Au urmat, apoi, baletul scris de Mihail Andricu în 1951, lucrarea vocal-simfonică aparținînd lui Nelu Ionescu — prima tipărire a unei partituri pe versurile Luceafărului eminescian — poemul simfonic de Pascal Bentoiu, adîncă meditație asupra filosofiei poetului și a condiției geniului, sau oratoriul-balet compus de Gheorghe Dumitrescu ; „Luceafărul" l-a inspirat și pe Wilhelm Berger în compunerea amplului edificiu sonor a simfoniei cu același titlu ; în oratoriul său, Nicolae Brînzeu a urmărit reliefarea idilei într-o atmosferă pastorală, iar Mansi Barberis încheie cu liedul omonim ciclul intitulat *„Destin de poet"*. Compozitori de peste hotare au apelat, de asemenea, la poemul eminescian un exemplu elocvent fiind poemul coregrafic scris de compozitorul sovietic Eugen Doga, prezentat în anul 1983 pe scena Teatrului Mare din Moscova în versiunea cîntată de cor în limba română. După cum a subliniat Viorel Cosma, un fragment din acest balet a fost interpretat de oaspeți sovietici în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu" încă în anul 1981.

Oprindu-se în detaliu asupra ciclului *„Destin de poet"* de Mansi Barberis, Georgeta Băcioiu a analizat sub aspect structural cele 10 lieduri inspirate de

versuri eminesciene, concepute în mișcări lente — excepție face liedul *M-aș face oglindă* —, miniaturile urmînd un melos de inspirație folclorică, cu sonorități interiorizate, punctul culminant fiind ultima piesă, *Luceafărul*, către care converg toate celelalte.

Elegia *Peste vîrfuri* în nu mai puțin de 18 ipostaze muzicale a constituit tema comunicării ce a urmat, fiind semnalate lucrări scrise de-a lungul unui veac de compozitori din toate marile momente creatoare ale istoriei muzicii românești — de la Dima la Paul Constantinescu, de la Jora la Andricu și Mihal Moldovan, *Simfonia a V-a* de Anatol Vieru reprezentînd, în anii din urmă, o culme a perceperii și redării sonore a înaltei spiritualități eminesciene la adevăratele sale dimensiuni.

Comunicarea susținută de Marin Marian, intitulată „Eminescu-Cuclin — între asemuire și identitate" — a surprins și a incitat prin însăși ideea de eminescianism pe care autorul a propus-o ca simbol al spiritualității românești sau ca dimensiune a unei vaste culturi ; prin amploarea creației, prin proiectele titanice și prin concepția sa umanist-patriotică, Dimitrie Cuclin este un eminescian, și el, nepereche — susține Marin Marian, considerîndu-l un posibil continuator al lui Eminescu în veacul XX în planul titanismului enciclopedic de structură renascentistă ce-i caracterizează deopotrivă.

Dacă muzicologii au pus în evidență efortul compozitorilor de a găsi învesmîntarea sonoră ideală poeziei eminesciene, Alexandru Piru, profesor universitar și reputat critic literar a afirmat incompatibilitatea celor două lumi — poezia eminesciană și arta sunetelor — pornind de la însuși modul lor diferit de exprimare — una prin cuvînt, cealalată prin note. Chiar dacă Eminescu atrage compozitorii ca o garanție a geniului, el rămîne irepetabil, orice speculație în alte domenii fiind hazardată. Comentînd eminescianismul ca formulă de definire a unui simbol, Alexandru Piru a subliniat că aceasta este o trăsătură care aparține numai poetului, nicidecum o coordonată a spiritualității românești. Versul lui Eminescu este muzical, prin excelență, elemente muzicale sînt mereu prezente în versurile sale ; mai mult, personaje din „Geniul pustiu" sau din „Sărmanul Dionis" vorbesc sau cîntă chiar fragmente muzicale celebre ; Eminescu era prieten cu violonistul Toma Micheru, scria cronici muzicale, dar toate acestea rămîn elemente ce nu justifică transpunerea muzicală a versului eminescian, muzica fiind după părerea vorbitorului, sublimă doar în formele ei pure, ce fac apel la spațiul sufletesc, metafizic.

Confruntarea ideatică benefică și stimulatoare atît pentru muzicieni cît și pentru literați, a făcut loc, în încheiere, unui scurt program de lieduri pe versuri de Eminescu, tălmăcite de Georgeta Stoleriu și Irina Săndulescu-Bălan ,acompaniate la pian de Ilinca Dumitrescu ; două variante muzicale ale poeziei „Peste vîrfuri" semnate de Gheorghe Dima (cîntat pentru prima oară la noi în limba germană) și Mihail Jora, *La steaua* de Tudor Ciortea, *Dintre sute de catarge* de Doru Popovici, *Somnoroase păsărele* de Nicolae Bretan (în limba engleză) și *O, rămîi* de George Stephănescu au încîntat auditorul, care a aplaudat entuziast interpretarea sensibilă, elevată, conferită unor valoroase miniaturi vocale compuse pe versuri eminesciene de largă circulație.

Anca FLOREA

VIAȚA MUZICALĂ

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Cristian Mandeal

Alegînd, pentru a deschide programul său din 3 martie, *Simfonia a II-a* de Adrian Iorgulescu, dirijorul Cristian Mandeal a probat încă o dată amplitudinea și profunzimea afinităților sale cu muzica românească contemporană în general și cu creația acestui compozitor (atît de important, în generația sa — și nu numai — ce nu duce lipsă de valori), în special. Așa se face că virtuțile partiturii lui Adrian Iorgulescu — economia de mijloace, surprinzătoare în raport cu efectul lor ; forța interioară copleșitoare a unui discurs de mare gravitate ideatică ; imprevizibilul ce „accidentează" în chip fericit traseul foarte ferm și în aparență rectiliniu al devenirii substanței muzicale — au fost speculate cu inteligență și sensibilitate, Cristian Mandeal realizînd una dintre acele versiuni interpretative capabile să cucerească noi adepți pentru muzica românească contemporană. Și poate că, pînă și în marea masă a publicului de la Ateneu — indiferentă la tot ce nu este operă „clasică" — se vor fi găsit de astă dată cîțiva melomani care să vibreze pe aceeași lungime de undă cu creatorul și interpreții *Simfoniei a II-a* de Adrian Iorgulescu...

Nu știu dacă opțiunea dirijorului pentru ineditul (cel puțin în ceeea ce privește auditoriul Filarmonicii) *Concert în mi bemol major pentru doi corni* de Haydn a pornit din dorința muzicianului de a dezvălui publicului frumusețí necunoscute lui sau din aceea de a oferi o rampă de lansare celor doi excelenți instrumentiști ai Filarmonicii din Cluj-Napoca — Vasile Oprea și Dăian Lung —, ce au susținut cu brio partitura solistică a lucrării ; oricum ar fi însă, această inițiativă a prilejuit consumarea unuia dintre momentele memorabile ale actualei stagiuni. Velocitatea, precizia intonațională și rigoarea ritmică, dulceața tonului, eleganța frazării celor doi soliști au scos admirabil în evidență nu numai calitățile partiturii lui Haydn, dar însăși grația aparte a cornului, socotit îndeobște a fi un instrument destul de greoi. Nu fără temei, deci, entuziasmul publicului a fost atît de mare încît a determinat acordarea a două suplimente (între care celebrul și dificilul „Cor al vînătorilor" din opera *„Freischütz"* de Weber), unde pe cei doi clujeni i-au secondat Simion Jebeleanu și Nicolae Apostol, colegii lor de la Filarmonica din București.

În fine, încununînd propria-i evoluție interpretativă din acea seară și, totodată, ridicînd contribuția orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu" la cotele ei cele mai înalte, Cristian Mandeal a oferit două versiuni de referință ale unor foarte populare compoziții de Ravel : *Rapsodia spaniolă* și *Valsul*. Dincolo de perfecțiunea execuției și de in-

tensitatea, puterea de comunicare și expresia fascinantă a trăirii muzicale, ceea ce era de reținut în interpretările lui Cristian Mandeal decurgea dintr-un proces intim de înțelegere originală a muzicii lui Ravel, de căutare a noi ipostaze pentru aceste pagini atît de bătătorite astăzi. O aură de mister învăluia astfel, în viziunea lui dirijorală, atît contururile capricioase ale *Rapsodiei spaniole*, cît și distincția, noblețea, delicatețea *Valsului*, în care se insinuau parcă ecouri ale înfrigurării sumbre, fantastice, cu nuanțe grotești, dintr-o altă (celebră altădată, astăzi căzută în uitare) pagină similară: *Vals triste* de Sibelius.

Dumitru Goia — Marin Cazacu

Dirijor energic și sensibil, inteligent și viguros, oaspetele concertului Filarmonicii „George Enescu" din 10 martie, Dumitru Goia, a ținut să-și demonstreze interesul și prețuirea pentru creația unuia dintre compatrioții săi din R.S.S. Moldovenească, compozitorul Pavel Rusu, făcînd cunoștință publicului bucureștean cu *Rapsodia pentru orchestră* a acestuia. Dovedind asimilarea temeinică a lecțiilor de compoziție pe care le prilejuiește studiul partiturilor celor mai de seamă dintre clasicii secolului nostru — de la Stravinski și Enescu la Șostakovici —, ba chiar și pe aceea furnizată de înaintașii muzicii noastre culte în valorificarea folclorului, Pavel Rusu se află încă pe drumul căutării propriei sale personalități, al exprimării coerente și convingătoare a unor adevăruri profunde și originale. Iar Dumitru Goia s-a străduit să evidențieze întrezărirea acestei dorite perspective, estompînd pe cît i-a stat în putință pregnanța locurilor comune și hiatus-urile dintre ele.

Excelent partener pentru violoncelistul Marin Cazacu — solistul *Concertului* de Schumann —, Dumitru Goia s-a pliat unei viziuni mai puțin obișnuite (cel puțin pentru primele două mișcări ale lucrării, concepute în spirit epic, baladesc) asupra romanticului german, viziune în care visarea precumpănește înflăcărarea, conflictele dramatice sînt atenuate (ca și contrastele de mișcare și de caracter), iar reliefurilor puternice îi este preferată o dominantă unitate de stare și de simțire a întregului. Frumusețea desăvîrșită a acestei interpretări (în care perfecțiunea execuției este înnobilată de splendoarea tonului, de armonia și echilibrul frazării) suplinește cu succes vitalitatea și tensiunea expresivă cultivate aici de alți iluștri tălmăcitori ai lucrării lui Schumann.

Dar — cum era de așteptat — abia centrul de greutate al programului, *Simfonia „Manfred"* de Ceaikovski, a revelat integral competența și talentul dirijorului Dumitru Goia. În egală măsură arhitect și colorist zăbovind cu minuțiozitate asupra detaliilor — pe care le valorifică în chip original — și determinînd totodată spectaculoase acumulări de tensiune și cutremurătoare culminații expresive, capabil să însuflețească orchestra pînă la a o face să-l urmeze în mișcări net superioare ca tempo acelora cu care ea este obișnuită, speculînd la maximum tăcerea încărcată de expresivitate, Dumitru Goia a oferit auditoriului de la Ateneu o interpretare de excepție a monumentalului opus ceaikovskian.

Mircea Cristescu — Jenny Abel

Farmecul aparte al celor *Trei dansuri românești* de Theodor Rogalski s-a concentrat în versiunea realizată de către Mircea Cristescu în compania Filarmonicii „George Enescu" (în concertul din 17 martie), la mijlocul desfășurării discursului, în atît de neobișnuitul dans macedonean „Gaida", căruia dirijorul i-a potențat la maximum expresia misterioasă, fantomatică. Din păcate — mai ales în raport cu această înțelegere a partiturii —, dansul ardelenesc ce-l precede și dansul muntenesc ce-i urmează n-au avut cel dintîi robustețea, iar cel de-al doilea exuberanța caracteristice, apte să confere strălucire tripticului în ansamblul său.

Tot astfel, ades frecventata *Simfonie a III-a* a lui Saint-Saëns a suferit și ea de pe urma unei similare inconsecvențe de construcție, momente de mare și rafinată frumusețe (precum intervenția orgii — a cărei partitură a fost susținută de către Nicolae Licareț) alternînd cu parcurgeri plate ale textului, fără interes intelectual și participare afectivă.

În schimb, punctul forte al programului s-a dovedit a fi tocmai interpretarea unei pagini și necunoscute publicului nostru și fără o valoare componistică deosebită: *Concertul pentru vioară* al lui Ottorino Respighi. Propunînd această lucrare, violonista Jenny Abel (RFG) rămîne credincioasă unui crez artistic demn de toată lauda, crez ce o îndeamnă să-și sacrifice șansele sigure de a cuceri auditoriul dăruindu-i muzica pe care o iubește și o dorește, pentru a-l conduce pe drumul spinos — și presărat cu riscurile neînțelegerii! — al descoperirii unor noi creații. Și, chiar dacă acest *Concert* al lui Respighi nu poate sta alături de *Concertul* lui Alban Berg, cu care violonista ne-a desfătat la trecuta ei apariție pe podiumurile românești, și de astă dată remarcabila sa artă interpretativă (țesută din virtuozitate tehnică și căldură participativă, forță și mobilitate expresivă, și beneficiind în plus de strălucirea unui ton de aleasă calitate) a cucerit publicul Ateneului.

Iosif Conta — „Romeo și Julieta" de Berlioz

Extrem de rar cîntată în sălile noastre de concert (îmi amintesc doar de versiunea realizată acum vreun sfert de veac, la Radioteleviziune, sub bagheta lui Emanuel Elenescu și cu concursul cîntăreților Zenaida Pally, Valentin Teodorian și Nicolae Florei — versiune gravată și pe disc Electrecord), simfonia dramatică *Romeo și Julieta* de Berlioz a prilejuit acum (în 24 martie) dirijorului Iosif Conta marcarea unuia dintre evenimentele majore ale stagiunii. A pregăti în numai patru repetiții o lucrare de asemenea amploare și complexitate constituie, în sine, o veritabilă performanță — mai cu seamă cînd, în decursul timpului, ai întîlnit destul de rar orchestra cu care lucrezi, cînd partitura corală este susținută de două ansambluri, reunite ad hoc (Corul Filarmonicii, dirijat de Mihai Diaconescu, și Corul RTV, condus de Aurel Grigoraș), și cînd alături de unul dintre soliștii consacrați al Operei Române (basul Pompei Hărășteanu) cîntă un altul, aflat abia la început de carieră — ce-i drept, excelent început! — (tenorul Ștefăniță Lascu) și un al treilea, aflat încă pe băncile Conservatorului (mezzosoprana Ruxandra Donose). Performanța este însă cu atît mai impunătoare, cu cît Iosif Conta și colaboratorii săi nu s-au mulțumit doar cu precizia execuției, nici doar cu clădirea unui edificiu sonor somptuos dar stabil și solid echilibrat, ci au căutat — și au reușit, în numeroase momente ale discursului — să imprime textului reflexele unei citiri personale. Din punct de vedere dirijoral, acest *Romeo și Julieta* de Berlioz este interpretarea unui muzician care cunoaște și admiră deopotrivă partitura scrisă de Prokofiev după tragedia lui Shakespeare: transpar aici ecouri ale sarcasmului și violenței tipice primei jumătăți a veacului nostru, dar care — iată — nu sînt defel incompatibile cu spiritul creației secolului al XIX-lea. Din punct de vedere solistic, este înțelegerea unui cîntăreț care a dat viață unor mari roluri de bas din literatura universală, clasică și contemporană, — Pompei Hărășteanu — și care îi împrumută eroului său de aici (Padre Lorenzo) cîte ceva din forța și noblețea, vehemența și înțelepciunea acelora; a unui tînăr cîntăreț — Ștefăniță

Lascu —, pentru care glumeţul Mercuzio îmbracă un suav veşmînt al visării poetice ; în fine, a unei foarte tinere cîntăreţe — Ruxandra Donose — care încarcă relatarea senină a începuturilor poveştii celor doi îndrăgostiţi („scena balconului" şi „serenada") cu apăsătoarele presimţiri ale întîmplărilor viitoare, dovedind nu numai remarcabile calităţi vocale şi muzicale în general, dar şi o surprinzătoare maturitate de concepţie. Iar din punct de vedere coral, este viziunea unor artişti care au înţeles să pună în valoare modernitatea vizionară a îndrăznelilor de scriitură (îndeosebi armonică) ale partiturii, dar şi teatralitatea virtuală a discursului, atingînd sublimul în acel tulburător lamento pe care îl reprezintă „Convoiul funebru al Julietei" şi în dramatica încleştare finală a celor două tabere, ce precede extatica „odă a împăcării" prin care Berlioz dă replica beethovenienei „Ode a bucuriei".

Nicolae Boboc — Mihai Ungureanu

Ultimul concert din martie al Filarmonicii „George Enescu", în cea din urmă zi a lunii, l-a avut drept dirijor pe Nicolae Boboc — care a ţinut de astă dată să-şi înceapă programul cu o lucrare românească foarte puţin cunoscută publicului de „simfonic", dar familiară aceluia de balet : *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac. Semnificaţia alegerii ei era multiplă : mai întîi, omagia un autor ce împlinea 70 de ani ; apoi, prezenta un coleg al dirijorului, discipol întru ale compoziţiei al aceluiaşi mare profesor care a fost Mihail Jora ; în fine — bănuiesc — reedita succesul unei colaborări fericite la montarea baletului *Iancu Jianu* (căci, dacă nu cumva chiar Nicolae Boboc a condus premiera timişoreană a spectacolului, în tot cazul — după calculele mele — el trebuie să fi fost pe atunci directorul Operei Române din Timişoara). Contribuţia lui Nicolae Boboc la înfăţişarea simfonică a muzicii baletului *Iancu Jianu* a fost acum cu atît mai importantă, cu cît din cele două suite pe care compozitorul le-a extras din partitura acestuia, dirijorul a ales şase „numere", înlănţuindu-le de aşa manieră încît să se pună reciproc în valoare, prin contrast sau, dimpotrivă, prin continuitate de expresie. În plus, reliefînd alternativ elementele lirice, tragice sau groteşti ale muzicii, Nicolae Boboc a evidenţiat cu pregnantă vizualitatea ei extremă, plasticitatea ei coregrafică şi — nu în ultimul rînd — bogăţia ei coloristică. Iar Corul Filarmonicii, pregătit de Mihai Diaconescu, a participat cu profesionalism şi sensibilitate la sporirea forţei emoţionale a unora dintre momentele interpretării.

Forţa şi precizia, rigoarea intelectuală şi patosul romantic se îngemănează în chip excelent în pianistica lui Mihai Ungureanu, iar *Concertul în si bemol minor* de Ceaikovski pare a fi textul ideal în care tînărul muzician să-şi poată etala calităţile. Siguranţa suverană a stăpînirii egale, a claviaturii (cu reală bravură) şi a partiturii (cu acută luciditate), conferă versiunii lui Mihai Ungureanu o cuceritoare linişte interioară (cîştigul ferm al unui interpret ce se dedică, cu aceeaşi fervoare, şi muzicii de cameră).

În această concepţie mai puţin obişnuită asupra partiturii lui Ceaikovski dirijorul Nicolae Boboc s-a integrat cu atît mai bucuros, cu cît ea se înscrie pe aceeaşi direcţie cu viziunea sa asupra *Simfoniei a V-a* de Şostakovici — în care, estompînd clamările revoltei şi lamentou-rile înfrîngerilor sau ale pierderilor ireparabile, a dominat un amestec seducător de reculegere extatică şi exuberanţă vitală, de bucurie ghiduşă şi lumină victorioasă.

Luminiţa VARTOLOMEI

Concertele Radioteleviziunii

În luna martie, cele cinci concerte ale Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii au relevat o politică repertorială axată pe pagini de largă popularitate ale literaturii clasice şi romantice universale, muzica românească fiind reprezentată doar prin două lucrări : *Simfonia I* de Ulpiu Vlad şi fragmente din *Nunta Zamfirei* de Viorel Doboş.

Aşadar, joi 2 martie, *Simfonia a IX-a*. Ca de fiecare dată, sub bagheta eficientă a lui Iosif Conta, muzica beethoveniană trăieşte în primul rînd prin ceea ce ea exprimă mai direct, mai deschis ascultătorului, fiindu-i reliefate limpezimea ideilor, pulsaţia fremătătoare, organismul viu, de neconfundat al formei.

Temperament dinamic prin excelenţă, Iosif Conta se simte atras mai ales de măreţia întregului arhitectural, căruia îi supune permanenta devenire a muzicii. Aşa încît apoteotica *Odă a Bucuriei*, la care s-a ajuns aproape pe nesimţite, a încununat nu numai ca forţă a mesajului dar şi ca realizare această versiune. Puterea ei de convingere s-a datorat în foarte mare parte calităţii corului şi a solistelor Petra Ine Strathe şi Brigitte Pfretzschner — ambele din Republica Democrată Germană, tenorului Ionel Voineag şi basului Pompei Hărăşteanu. Excelent echilibrat sub aspectul calităţii vocilor şi mai ales al gîndirii muzicale s-a dovedit a fi acest cvartet în cadrul căruia s-a remarcat cu deosebire vocea cutivată, cantabilă şi dramatică totodată, a sopranei Petra Ine Strathe.

Corurile reunite ale Radioteleviziunii şi Filarmonicii „George Enescu", pregătite cu maxim profesionalism de Aurel Grigoraş şi, respectiv, Mihai Diaconescu au susţinut o partituă pe cît de bine realizată tehnic pe atît de profundă sub aspect dramaturgic. Exploziile muzicii în forte nu păreau să forţeze deloc vocile în registrul acut, ele fiind rezultatul unor reale acumulări de tensiune.

Se poate spune că tradiţia aceasta de a relua *Simfonia a IX-a* în fiecare stagiune, departe de a o banaliza, readuce bucuria întîlnirii cu o muzică ce pare a exista dintotdeauna în noi.

O săptămînă mai tîrziu, invitat al simfonicelor Radioteleviziunii a fost şeful de orchestră al Filarmonicii orădene, Erwin Acel. Cu o bogată activitate în ţară şi peste hotare, Erwin Acel lasă întotdeauna impresia muzicianului profesionist. Limpezimea exprimării i-a permis evidenţierea cu expresivitate dar şi pregnanţă a liniilor de forţă ce caracterizează *Simfonia I, „Drumuri în lumină"* de Ulpiu Vlad : construcţie predominant polifonă ce fructifică creator suculenţa unor elemente melodice şi procedee folclorice, pusă în pagină cu deosebit simţ al orchestraţiei, definitorie pentru fondul de expresivitate ale acestui atît de original compozitor.

Versiunea *Concertului pentru pian şi orchestră nr. 1 în sol minor op. 25* de Mendelssohn, datorată tinerei pianiste Ligia Opreanu Popa a reflectat o sensibilitate de tip romantic fără însă a atinge acel rafinament esenţial, fără de care muzica lui Mendelssohn apare ca rezultatul doar al unei inspiraţii melodice prodigioase, academice eventual, dar lipsită de fiorul poetic ce aminteşte de autorul *Cîntecelor fără cuvinte*.

În partea a doua a programului, *Simfonia „Faust"* de Liszt, versiunea fără cor, ar fi necesitat un spor de imaginaţie în conturarea părţilor extreme, inspirate de Faust şi Mefisto, în creionarea neliniştii întrebătoare în contrast cu elanul creator al lui Faust ; celui de-al doilea i-a lipsit facilitatea halucinantă atît de expresiv, de ingenios exprimată de muzică.

Cel de-al treilea concert al lunii martie — joi, 16 — s-a desfăşurat sub bagheta lui Emanoil Elenescu cu un festival Richard Strauss, prilej cu care s-a dovedit că tinereţea spirituală îşi manifestă încă, dincolo de tehnica dirijorală, puterea de seducţie asupra ansamblului cu care maestrul a colaborat fruc-

tuos atîta vreme. Orchestra a răspuns cu solicitudine intențiilor sale, dovedind virtuozitate — chiar dacă au existat mici desincronizări la început — în urmărirea năzdrăvanului Till Eulenspiegel pe drumul său plin de peripeții. Aceeași valorificare a posibilităților personale — ceea ce nu se întîmplă întotdeauna — a impulsionat contribuția fiecărui membru al orchestrei la redarea *Simfoniei Alpilor* (solist Florin Chiriacescu).

Dar momentul de vîrf al serii din punct de vedere al originalității interpretative mi s-a părut totuși *Burlesca* pentru pian în viziunea excepțională a lui Dan Grigore. Acestei pagini de tinerețe a lui Richard Strauss, concepută inițial drept „Concert pentru pian și orchestră", Dan Grigore i-a îmbogățit, i-a înnobilat pur și simplu sensurile, îmblînzind impulsurile uneori aspre și tăioase ale temelor pentru a-i savura sonorităților grațioase prins parcă de vraja chopiniană; s-au lăsat purtați în această trăire romantică și dirijorul și principalul interlocutor al solistului — timpanul. Prin însăși natura sa, Dan Grigore rămîne același poet al clapelor, impetuos și sublim (ca în *Preludiul în mi bemol minor* din *Clavecinul bine temperat*, caietul întîi, oferit ca supliment la cererea publicului).

Emanoil Elenescu își păstrează încă vitalitatea artistului capabil de a reda în toată plenitudinea lor desfășurări sonore de rafinament dar și de anvergura celor semnate de Richard Strauss.

Tribuna tinerilor soliști, organizată joi 23 martie, a avut în vedere punerea în valoare a unor talente afirmate mai mult sau mai puțin în viața de concert (aceasta constituind o problemă numai de vîrstă) dar deajuns pentru a putea evolua pe scena și în compania orchestrei Radio.

Pentru început, Ovidiu Căplescu, nume cunoscut publicului s-a impus prin muzicalitatea desăvîrșită, tehnica ireproșabilă — fără de care nici nu se poate concepe abordarea *Concertului nr. 2 op. 74* de Weber. Dar dincolo de toate acestea, Ovidiu Căplescu se distinge prin *calitatea sunetului*, trăsătură ce-l situează, îl singularizează chiar printre clarinetiștii de înaltă valoare. Sunetul instrumentului său are o căldură, o catifelare ce amintește de flautul lui Jean-Pierre Rampal, este maleabil și strălucitor ca un material prețios.

Cristina Laura Constantinescu — elevă a liceului de Artă „George Enescu", pe care îl va absolvi anul acesta la clasa profesorului Valeriu Rogacev, dovedește virtuozitate și inteligență; lepădîndu-și haina de ucenic, tînăra violonistă s-a avîntat fără riscuri în discursul prodigios al *Concertului în mi minor* de Mendelssohn înfruptîndu-se cu bucuria caracteristică vîrstei din inspirația melodică debordantă prinsă însă în tușe subțiri, mînuite cu suplețe.

Cea mai tînără solistă a serii — pianista Raluca Stirbăț — este elevă a Liceului de Artă „Octav Băncilă" din Iași, la clasa Adrianei Bera. Deși în vîrstă de numai 14 ani, Raluca Stribăț are personalitate, o gîndire fermă, consecventă cu ea însăși. Evidenta rigoare, notă de constructivism care au marcat evoluția pianistei au slujit dramatismul de tip beethovenian asupra căruia a insistat și care nu îi este străin *Concertului în re minor* de Mozart; totuși această viziune scoate lucrarea din stilul mozartian, văduvindu-l de nota de spontaneitate, de șarmul compozitorului austriac. Fără îndoială Raluca Stirbăț dovedește calități promițătoare pentru o carieră solistică.

Datorită prezenței pe podium a dirijorului Ilarion Ionescu-Galați, concertul din 30 martie a marcat unul dintre momentele de maxim interes prin prezentarea *Tablourilor dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel. Muzician de substanță, înzestrat cu o personalitate fermecătoare, un temperament dinamic și gusturi rafinate, șeful de orchestră brașovean a reușit să surprindă, dincolo de strălucirea orchestrală datorată lui Ravel, sensurile, în esența lor, ale muzicii original destinate pianului. Și anume meandrele trăirilor sufletești în contactul cu arta pictorului prieten depășind treptat stadiul senzorial pentru a se regăsi în plan spiritual, într-o exprimare chintesențială, marcată profund de sensibilitatea specifică poporului său, a compozitorului rus. Orchestra și-a dovedit valoarea ei reală, părțile solistice amintindu-ne de apreciații interpreți de muzică de cameră sau de concert care sînt o bună parte din membrii ei.

Concertul nr. 2, în fa minor pentru pian și orchestră de Frederic Chopin a constituit pentru Dan Atanasiu un moment de reevaluare fără îndoială pe o treaptă superioară a disponibilităților sale nu totdeauna scoase cu generozitate la lumină. De data aceasta melodica chopiniană, infinit variată, atît de incofundabil ornamentată a declanșat în interiorul pianistului noi resorturi de expresivitate; deși foarte tînăr, Chopin se dovedește în acest concert făuritor de stil în epocă. Lucrarea românească din programul serii, de fapt piesa de debut a fost *Nunta Zamfirei* de Viorel Doboș din care au fost prezentate primele 3 fragmente: *Preludiu, Dansul drușteior, Dansul bradului*. Baletul — se spune în programul de sală — intenționează să prezinte obiceiurile de nuntă într-o viziune coregrafică, inspirată din poemul lui George Coșbuc și în conformitate cu care este gîndită ordinea înlănțuirii dansurilor. Muzica, vie, colorată, inspirată firește din melosul popular, urmărește sugestiile textului poetic. Dar — din cît am ascultat în acea seară — ea transcende simpla ilustrare a versurilor ca și condiția de fond sonor necesar desfășurării coregrafice, purtînd o încărcătură emoțională proprie, creatoare de atmosferă care o face oportună și pentru execuția în concert.

Michaela ROȘU

Creații ale compozitoarelor noastre

Școala componistică românească se poate mîndri cu o pleiadă de valoroase compozitoare, ale căror creații sînt întotdeauna audiate cu interes. Bogata paletă stilistică pune mereu în lumină personalități distincte, sensibilități și caractere bine definite. În acest sens, concertul cameral organizat de Filarmonica „George Enescu" în colaborare cu Uniunea compozitorilor și muzicologilor, în cinstea „Zilei Internaționale a Femeii", a reprezentat încă o confirmare a talentului creator pentru compozitoarele incluse în program.

Beneficiind de prezentarea competentă, de un înalt profesionalism a muzicologului dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii compozitorilor și muzicologilor, concertul s-a desfășurat într-o crescîndă emulație de idei muzicale, puse în pagină de mîna sigură a compozitoarelor: Carmen Petra-Basacopol, Felicia Donceanu, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Cornelia Tăutu, Elise Popovici, Marina Vlad, Doina Rotaru, Maia Ciobanu și Ana-Maria Avram.

În deschiderea concertului a putut fi audiat, în primă audiție, Ciclul de lieduri *Țării mele* de Carmen Petra-Basacopol (pe versuri de Victor Tulbure, Mariana Dumitrescu și Ion Sângereanu). Sonoritățile adînci, vibrînd de intensitatea trăirii muzicale, au fost redate cu acuratețe și căldură de basul Paul Basacopol, acompaniat la pian de Cristian Vais.

A urmat o lucrare de Doina Rotaru, *Sonata pentru vioară solo*, apreciată pentru melodicitatea încărcată de tensiuni lirice, investigînd o lume ce transfigurează un folclor imaginar, cu o scriitură violonistică de factură contemporană, solicitînd interpretului Ion Georgescu virtuozitate instrumentală și concentrarea

expresiei, acesta reușind-o în crescendo, culminînd cu finalul sonatei.

Prima audiție a piesei pentru orgă *Cosmophonie* de Ana-Maria Avram s-a bucurat de interpretarea de excepție a tînărului organist Dan Racoveanu, jocul de culori al registrelor constituind punctul de interes al lucrării.

Conținutul ideatic al *Sonatei-Glossă pentru clarinet solo* de Felicia Donceanu a solicitat interpretului Ion Nedelciu capacitatea de concentrare a expresiei în urmărirea traseului sinusoidal prilejuind sonorități cu infinite nuanțe, realizate de o gîndire componistică deosebit de subtilă și pătrunzătoare.

Trio-ul pentru suflători *„Raze de lumină"* de Marina Vlad a întrunit un mănunchi din interpreții Cvintetului „Concordia", pentru a sonoriza o viziune muzicală emanînd o lumină interioară pe care autoarea o aduce cu discreție la suprafață.

Tot o primă audiție, piesa *Fîntîna II* pentru violoncel și orgă de Maia Ciobanu a suscitat atenția auditoriului prin ingenioasa împletire a vocilor, în desfășurarea gradată și ciclică, izvorînd sonorități inedite. Violoncelistul Constantin Gheorghiu și organistul Cristinel Coconcea s-au străduit să redea cît mai fidel intențiile compozitoarei.

Cvintetul de suflători „Ecouri de colind" de Cornelia Tăutu, plin de muzicalitatea folclorului transfigurat și de culoarea imagistică realizată prin sonoritățile suflătorilor, a fost interpretat cu toată dăruirea artistică de membrii Cvintetului „Concordia" (Ioan Cațianis, Nicolae Vasile, Petre Ignătoiu, Nicolae Bănică și Miltiade Nenoiu).

Încheind concertul, Ansamblul „Camerata" dirijat de Iosif Ion Prunner a prezentat publicului, în primă audiție, *Divertismentul pentru oboi și orchestră de coarde* de Elise Popovici. Implicațiile clasicizante ale partiturii soliste au fost redate cu simplitate și autenticitate de oboistul Adrian Petrescu.

Ultima piesă din program, *Concertul pentru ansamblu de coarde „Momente"* de Irina Odăgescu, s-a împlinit prin sonorități vii, pregnante, ample și bine timbrate, în evoluția ansamblului condus de Iosif Ion Prunner, angajat cu dăruire și seriozitate în interpretarea unor pagini contemporane ale muzicii românești.

Astfel constituit, concertul cameral XII, din ciclul „Muzica românească în actualitate", a pus în lumină o dată în plus multitudinea preocupărilor și varietatea stilistică prezentă în creația compozitorilor noastre.

Mihaela MARINESCU

Concert „Ars Nova"

Am întîmpinat cu bucurie prezența în București la sfîrșitul lunii februarie a ansamblului condus de compozitorul și dirijorul Cornel Țăranu. Concertul a avut loc în sala atît de familiară Ars Novei care este Studioul T 8 al Radioteleviziunii, spațiu rechemat a fi modelat de o energie sonoră degajată cu suplețea veritabilei intuiții muzicale și intelectuale.

Simultan deschis în demersul său creator și interpretativ la crispările, de ce nu, grimasele artei contemporane occidentale, la starea de „timp lung" românesc și la gestul hiperdistilat, concentrat, extremoriental, Cornel Țăranu, implicit ansamblul său, ne-a oferit în prima parte a concertului patru lucrări de compozitori străini, iar în partea a doua, momente ale propriei traiectorii componistice.

Nerefuzînd reflexul de a fixa programul prin cîteva lucrări și recunoscîndu-ne subiectivitatea, plasăm ca reper imixtiunea cu orientalul — prezent în starea sa extrem pură prin lucrarea *Deep blue sky* pentru oboi, cvartet de coarde și pian a compozitorului japonez Yayoi Itazume, iar în starea sa impură, amalgamată, devenită spațiu concav pasiv, improvizatoric românesc prin admirabila pagină a lui Cornel Țăranu *Sonata rubato* pentru ansamblu. Apelînd la privirea vis-à-vis aflăm la capătul unei alte ramificații gestul extravertit violent al lui Ianis Xenakis din *Morsima-Amorsima* pentru vioară, violoncel, contrabas și pian, dealtfel de o certă ținută componistică.

„Palparea" limpidității albastrului intens este realizată de către Y. Itazume prin gravarea de linii și puncte fine, cu început și sfîrșit strict determinate, dispuse spațial ca țesătură transparentă, iar temporal ca discurs concentrat atît în plin cît și în gol.

Considerăm proba rezonării cu spațiul imaginat sonor de Cornel Țăranu în *Sonata rubato* ca decisivă și „împlinitoare". Mai rar se întîmplă ca presugestia verbală și cu sugestia propriu-zisă sonoră, inclusiv în cazul în care și prima aparține tot compozitorului, să „pice" în mod real împreună și în miezul lucrurilor. Iată că, moment dăruit !, taraful intenționat de compozitor a *și* sunat — cu creșterile și descreșterile lui, cu improvizații strecurate, pulverizate în sound-ul de nor suspendat la care am acces împreună cîteva bune minute.

Datînd din 1962, lucrarea lui I. Xenakis incită încă la discuții. Sunetele al căror atac este abia perceptibil, iscate și continuate prin glissando, continuîndu-se unul pe celălalt într-o continuă deplasare dreapta-stînga, stînga-dreapta sugerează plasarea în imediata vecinătate a mediului electronic, cu efecte de stereofonie simulată, cu accente stridente, discontinue, într-un continuum așadar, arcuit cu inteligență și eficiență muzicală.

O altă posibilă linie de forță a programului reunește muzicile cu text, deplasîndu-ne din spațiul francez al lui Mallarmé — nu foarte interesanta lucrare a lui Gilbert Amy pentru mezzosoprană și clarinet, în spațiul german-român al lui Paul Celan al cărui univers poetic ne-a fost revelat grație primei audiții semnate de Cornel Țăranu — o pagină hrănită din atmosfera expresionist germană, adusă la lumina capătului prin propriile filtre — cele ale unei intuiții conexate viu în cultural. Încheind curba toposurilor, și concertul totodată, *Rime di Michelangelo* extrage spațiului vechi italian gravitatea încărcăturii semantice, profunzimile zonelor umbroase ale spiritului. Devenit moment de referință în traiectoria componistică a lui Cornel Țăranu, opusul de față continuă să emoționeze. Desigur că „lumea" Cornel Țăranu este chiar o lume, iar inepuizabilul transfer subteran de la o lucrare la alta ne obligă să surprindem, pe lîngă cele consemnate înainte, și puterea de investigare tehnic timbrală ce tinde spre exhaustiv din *Sonata pentru contrabas* sau mobilitatea imaginării aliajelor de sonorități din *Sempre ostinato IV*, ascultată de această dată în varianta sa cu ansamblu și clarinet în loc de saxofon.

Discuțiile pe tema remarcabilului nivel interpretativ, osmotic legat de cel creator ar necesita după părerea noastră un spațiu special. Numele mezzosopranei Edita Simon, al basului Gheorghe Roșu, cel al clarinetistului Ioan Goilă sau al contrabasistului Dorin Marc ne sînt deja cunoscute dealtfel. Încă o dată plăcut impresionați în primul rînd de seriozitatea manifestată în abordarea repertoriului contemporan, felicităm ansamblul „Ars Nova", pe conducătorul ei spiritual, ale cărui intuiții, obsesii de creație prind astfel concretețe.

* * *

Tribuna tinerilor compozitori XVII

Găzduit de sala Studio a Ateneului, concertul din după-amiaza zilei de 13 martie ar fi putut iniția o tribună a tinerelor compozitoare. Destinul pare să amîne o astfel de inițiativă absolut neintenționată de fapt, doar lesne observabilă de unii, de alții, zîmbind, la citirea afișului. Pentru că, din cele cinci lucrări propuse nu s-au putut „întîmpla" decît trei, iar publicul s-a aflat la limita sa inferioară de existență. Probabil că, pe undeva, am devenit imuni la numărul de zece oameni într-o sală, fie și de dimensiunile celei de la subsolul Ateneului, dar acest fapt nu trebuie să ne sporească superioara detașare, ci, dimpotrivă, să ne pună pe gînduri într-un mod activ. Îmi exprim această părere pentru că, venind din interiorul lucrurilor, trăiesc acut falia care-l desparte astăzi pe creator de receptor. Mersul natural al procesului este către adîncire — o realizăm cu toții. Starea luciditățiî maxime la acest nivel ar trebui însă să ne caracterizeze pe noi cei aflați încă în stadiul tatonărilor, al căutării limitelor de unde să ne începem ființarea prin muzică. Iar printre aceste limite consider că nu greșim dacă o punem și pe cea a apropierii de public. Aceasta în cazul în care nu reconsiderăm întregul act artistic și, eliminînd publicul, transformăm conceptul de creație, transformîndu-ne pe noi înșine. Dar experiențele au cam obosit, atitudinile estetice palide în diversitatea și superficiala lor vehemență deasemeni, puzderia modelor pare acum, privind înapoi, că se dizolvă încetul și de la sine. Într-o astfel de derivă orice poate deveni semn, mînă întinsă nouă. Și de ce nu am considera absența publicului de la concertele de muzică contemporană o astfel de mînă ?

Dar să revenim la cele trei lucrări ascultate cu interes dar nu fără părere de rău relativ la absența „primitorului" care modelează subtil nu numai actul interpretativ, ci și pe cel de creație. Am ascultat un *Cvartet de coarde* de Daniela Stoicescu, lucrare ce ne-a atras atenția mai cu seamă prin partea sa mediană, lentă, cu iscări de sunete lungi la violoncel în început și final, și inserții de scurte fragmente melodice pregnante prin simplitate, fragmente ce circulau de altfel în întreg cvartetul.

Cea de a doua lucrare inclusă în program a fost *Trio pentru violoncel, vioară și pian* de Mihaela Stănculescu — o piesă scurtă, desfășurată la nivelul firescului bun gust muzical, împînzită cu crîmpeie melodice care puteau veni la fel de bine (în sensul de organic) din muzica pentru copii, din zonele folclorului, sau, în ultimă instanță, din chiar lumea interioară a compozitoarei.

Încheind concertul, Livia Teodorescu ne-a bucurat prin linia proaspătă a muzicii ei propunîndu-ne două studii de expresie — *Mixolidiana și Locriana pentru flaut, vioară, violoncel și fagot*, pagini ce ne-au părut mai reușite în momentele de solo sau duo, în desfășurarea melodică pe suportul de sunete ținute din cel de al doilea studiu și mai ales în conducerea rezolvării finale prin coborîrile de cvinte.

Aplaudînd roadele străduaniei și pe cei care le-au dat viață sonoră — Liviu Neagu, Micara Udrea, Adriana Winkler, Maria Simion — încheiem cu speranța în viitoare concerte mai aproape de împlinirea rotund artistică.

Dana TEODORESCU

Liviu Dănceanu — Muzica românească în contemporaneitate

La 7 martie în Studio-ul T8 al Radioteleviziunii — neîncăpător datorită afluenței de public — Atelierul de muzică contemporană „Archaeus" a prezentat un concert cu lucrări de Liviu Dănceanu, căruia i-a urmat proiecția unor filme de scurt metraj realizate de „Animafilm" și cărora protagonistul serii le-a realizat coloana sonoră. Prefațat cu competență de Ștefan Niculescu, căruia Livju Dănceanu i-a fost student și discipol direct, concertul s-a afirmat ca un punct de interes deosebit al actualei stagiuni camerale Radio.

Liviu Dănceanu este o prezență permanentă în ultimii ani pe podiumul de concert atît ca interpret — conducător al ansamblului pe care l-a instituit și pregătit cu asiduitate — cît și în calitate de autor în genuri dintre cele mai diverse : cameral, simfonic, operă. La vîrsta de 35 de ani, Liviu Dănceanu este semnatarul a mai mult de 40 de lucrări, ceea ce în sine constituie o performanță de talent și prolificitate. A repurtat succese notorii în țară și în străinătate iar membrii ansamblului său — ce-i poartă chiar titlul unei pagini, se pare, definitorii în contextul creației sale — se confirmă cu autoritate crescîndă în interpretarea muzicii românești și contemporane : este vorba despre interpreți ca Anca Vartolomei, Vasile Colțea, Alexandru Matei, Rodica Dănceanu, Marius Lăcraru, Vasile Macovei, Vasile Mocioc (ordinea nu contează). În concepția autorului concertul a avut o „formă" muzicală realizată prin alternanțe de *solo* (*Entrata* — pentru clarinet, *Rocada lui Ianus*, pentru pian, *Quasi-toccata* pentru violoncel și bandă, *Melodie hexafonică* pentru percuție, *Aria 4* pentru vioară solo și — mai ales ! — *Quasi preludiu* și *Quasifuga* pentru chitară care, în special ultima, rămîn momente de vîrf în creația autorului) și *tutti (Sestetto, Septetto, Rime pentru Archaeus)*. Lucrările, în majoritate au devenit binecunoscute prin neobosita activitate de concert a ansamblului și conturează pe deplin personalitatea unui tînăr creator în plin proces de împlinire. Este poate încă dificil a-i contura profilul în contextul generației sale : *vocea* sa. Ea însă se leagă mult prea evident deocamdată de *sunetul* acestui ansamblu. Ar fi un concludent caz de compozitor crescut și format în ambianța interpreților săi. (Să nu uităm că acest mănunchi de excepționali instrumentiști se întîlnește și lucrează — repetînd și concertînd — aproape zilnic, cu toate îndatoririle „de serviciu" ale fiecăruia în parte : sînt, cu toții la un loc, un exemplu rar de pasiune și adîncă profesionalitate, aproape unică în contextul vieții noastre muzicale, azi). Să admirăm la Dănceanu luxurianțele timbrale, savoarea sonorităților, fantezia în înlănțuirea ideilor ? Sau să-i criticăm excesele („monteverdiene" — după cum menționa Ștefan Niculescu, fără aluzie directă) de *tremolo*, aproape obositor, de la un cap la altul al programului ? Să-i „demascăm" o stare exagerată de fluu (inconsistență !) — opusul clarității în conturarea formei (unice) ? O anume „diluție" ? Și mai ce ? odată ce nu se știe niciodată prea exact din ce va răsări impulsul hotărîtor — nici într-o epocă dată și nici la un autor sau altul — în definirea adevăratului *nume* propriu. De fapt stilul personal se remarcă (să-mi fie iertat truismul) nu atît prin ceea ce înglobează din limbajul standard (la modă) — cît, mai ales, *în pofida* a ceea ce înglobează din el, prin ceea ce *i se opune* : este aici evident, o atitudine extrem de substanțială de ordin creator, implicînd *totalitatea* datelor mai mult sau mai puțin clasate (încă) într-o recompunere fundamentală ; lucru nu prea la îndemîna oricui (și oricînd). De aceea mai aștept încă de la Liviu Dănceanu o *Quasi fuga II* cu întreaga speranță în talentul, pregătirea și coacerea timpului, unicul remediu împotriva prolixității ca atare...

Cele 5 filme de scurt metraj (regizori Radu Igazsag și Zeno Bogdănescu) realizate la Animafilm s-au remarcat prin plasticitatea imaginii.

Nicolae BRÎNDUȘ

„TRIO CONTRASTE"

Studioul T8 al Radioteleviziunii a găzduit un concert cameral susținut de formația „Trio Contraste". Membrii acesteia sînt trei tineri și foarte talentați instrumentiști din orchestra Filarmonica din Timișoara: Emil Șein — clarinetist și saxofonist, plin de temperament și fantezie, capabil de minunate contraste dinamice și coloristice — Sorin Petrescu — pianist cu o bogată activitate concertistică, Dan Suciu, percuționist preocupat de noi posibilități de expresie, noi efecte instrumentale.

Axat pe interpretarea muzicii contemporane și, deși datînd doar de cîțiva ani, „Trio Contraste" a reușit să obțină un binemeritat prestigiu și un loc de frunte printre formațiile de acest gen, cucerind auditoriul prin seriozitate, talent, competență. Cu adevărat devotați cauzei muzicii contemporane, instrumentiștii au luptat să-și apropie un public cît mai larg în fața căruia să apară pertinente, familiare, valorile artei noi în cadrul unor ingenioase spectacole sincretice, reunind sunetul și gestul într-un ansamblu coerent, accesibil, fără rabat calitativ, într-un spirit de reală și valoroasă modernitate. Un astfel de spectacol a fost oferit publicului bucureștean marți 21 martie cînd, alături de membrii formației am aplaudat un constant și talentat colaborator: mimul Bereczky Peter care a completat sau subliniat în limbajul său propriu sugestiile muzicale.

Ne-am bucurat să remarcăm cu această ocazie progresul evident al întregii formații în ceea ce privește dezinvoltura, coeziunea ansamblului, discernămîntul în alegerea programului, astfel încît concertul s-a constituit ca un eveniment muzical de prim ordin.

Versiunea oferită de Emil Șein și Sorin Petrescu rafinatului *„Decor"* pentru clarinet și pian de Maya Ciobanu a pus în evidență valențele coloristice ale acestei muzici „de stare", contemplativă și limpidă ce se desfășoară în zona armonicelor lui Si bemol.

În interpretarea *Sincroniei IV* de Ștefan Niculescu, ne-au fermecat frumoasa conducere a traseelor melodice cît și insuflarea unui bine venit dramatism evoluției muzicale, cu alternări ciclice între tensiuni și relaxări.

Metamorfoze de Doina Nemțeanu Rotaru a fost scrisă anume spre a însoți pantomima lui Bereczky Peter. Peste muzica lirică, sinuoasă, inspirată, în stilul caracteristic autoarei, el a imaginat un scenariu expresiv, cu un „story" plin de tîlc: În gesturi sugestive Peter ne-a povestit despre marea, veșnica minune a artei, despre descoperirea muzicii ca univers.

Punctul culminant al programului l-a constituit interpretarea lucrării *„Exorcism"* de Remus Georgescu, transcripție pentru trio a unei mai vechi piese de flaut. În noua formulă lucrarea cîștigă noi dimensiuni prin accentuarea laturei ei dramatice, spectaculare, iar ceea ce reușește să facă aici Emil Șein este de-a dreptul fascinant. De la urletul strident, dezlănțuit, la șoaptă, dezarticulîndu-și și recompunîndu-și clarinetele, el ne face co-participanți la un ritual de o forță expresivă impresionantă, acaparatoare.

În *„Soliloque IV"* de Nicolae Brînduș — o muzică cu un grad remarcabil de aleatorism, colorată, expresivă, am admirat talentul improvizatoric al celor trei interpreți și evoluția paralelă, folosind muzica ca pretext, a mimului Bereczky Peter.

Cu *„Because"*... — lucrarea în manieră oarecum expresionistă, cu elemente de teatru instrumental, a olandezului Rob du Bois pentru clarinet pian și... voce, am descoperit în Dan Suciu un excelent solfegist într-o partitură cu reale dificultăți intonaționale.

Ultima piesă din program — *Doubles Duos* de Anatol Vieru — o lucrare cu frumoase contraste dinamice și agogice, într-un limbaj modal ușor sesizabil, vădind o estetică de factură post modernă cu rapeluri ușor ironice sau nostalgice la stiluri muzicale revolute — a constituit finalul oarecum fastuos al frumosului recital oferit de „Trio Contraste".

Ana-Maria AVRAM

Anca Vartolomei

La 28 martie studioul 8 al Radioteleviziunii a găzduit recitalul de muzică românească al unei artiste afirmată de ani de zile în viața noastră muzicală, violoncelista Anca Vartolomei. Cu consecvență, încă de pe băncile Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Anca Vartolomei a apărut în repetate rînduri pe podium atît ca solistă cît și ca membru al unor formații camerale ce și-au cîștigat pe parcurs o binemeritată notorietate. O remarcabilă dotare instrumentală la care se adaugă cultura și o educație muzicală complexă i-au permis solistei abordarea cu autoritate a *întregului* repertoriu violoncelistic, clasic și modern și i-au dezvoltat o profundă înțelegere a muzicii de ultimă oră. Deținătoare a multor distincții, cărora li se adaugă premiul ATM al Colegiului Criticilor Muzicali, ea a interpretat în primă audiție în anii din urmă o serie impresionantă de lucrări ce i-au fost dedicate de compozitori de seamă din toate generațiile (cu precădere ultimele), punînd în evidență noi concepții și noi sensibilități ce se afirmă cu o pregnanță fără precedent azi în muzica românească. Activitatea sa ultimă din formațiile camerale de muzică nouă, pînă acum cîțiva ani în „Traiect", actualmente în „Archaeus", i-a îmbogățit și desăvîrșit în mod evident experiența generală, lucru ce s-a afirmat plenar în recitalul la care ne referim, care ar putea fi luat ca model de concepție și probitate artistică.

Programul a inclus generații și stiluri diferite, de la o lucrare de școală de George Enescu, *Sonata „Torso" pentru violoncel și pian* — o primă audiție cu caracter mai degrabă documentar (mă întreb dacă posteritatea are obligații față de *tot* ceea ce un creator nu a apucat să ardă înainte de trecerea în eternitate spre salvarea capodoperelor sale?) pînă la împliniri desăvîrșite din muzica tinerilor compozitori (două de asemeni în primă audiție).

Sonata pentru violoncel solo de Wilhelm Berger ne-a relevat încă o dată pana unui maestru (deja aproape „venerabil"!) al muzicii românești de cameră ale cărui momente de vîrf (bogate) se înscriu cu autoritate în genul solistic al instrumentelor de coarde, pe care le stăpînește ca nimeni altul. Lucrarea, de o admirabilă concizie și densitate ideatică se înscrie pe drept în repertoriul de gen ca o deosebită reușită.

Recitindu-l pe Eminescu — ca și alte dăți, cu aceeași pasiune pentru aforism și culoare — împreună cu Mihai Moldovan (într-o versiune cu clarinet) ne-a readus în memorie și omul și stilul — de neconfundat — al compozitorului în acest an aniversar al marelui poet. *Duplum* pentru violoncel și claviaturi de Ștefan Niculescu a intervenit în concert cu un plus de timbralitate prin sonoritățile ondiolinei (?) de la mîna dreaptă a pianistei (Steluța Radu), dezvoltînd o muzică antinomică (sincron — asincron) cu momente repetitive rafinat tratate, integrate într-un proces muzical evolutiv, totodată disolutiv. Pare, în creația autorului, o nouă soluție în evitarea banalității fie abstracționiste fie minimaliste.

Sonata pentru violoncel solo, în trei părți de Dumitru Capoianu caracterizează pregnant un autor

al cărui bun simț muzical și luxurianță a talentului îl conduce fără greș numai la reușite (de orice nivel). Lucrarea reține atenția prin siguranța prelucrării (captivante!) a ideilor muzicale și prin scriitura instrumentală de bun cunoscător.

Cele două prime audiții cu care s-a încheiat concertul au constituit atît prin noutate cît și prin calitate momente de vîrf. Poate și prin aderența totală, nemijlocită a solistei față de muzica generației de compozitori care îi este — sub toate aspectele — cea mai apropiată. *Măști* — pentru violoncel și clarinet de Doina Rotaru ne pare tot ceea ce în creația — deloc neglijabilă — a autoarei se leagă mai substanțial de scenic, teatral. Este o muzică de un super-rafinament coloristic (vezi începutul, absolut splendid) în care încep să se afirme, împlinindu-se cu un real firesc (într-adevăr real!) contraste încărcate de noi și proaspete virtualități. Evident, autori ca Mihai Moldovan (este unul dintre multele exemple posibile), odată descoperitori ai unei zone lirice, coloristice, structurale, au rămas într-însa pentru eternitate (la propriu și la figurat în cazul său). Se întîmplă rar, și anume cînd *repetiția* nu devine ostentativ *manieră*. De obicei, o discontinuitate (fundamentală, de sigur) „salvează" pe cîte unii și alții de astfel de neajunsuri. Poate că Doina Rotaru face tocmai prin această lucrare un pas (de mult așteptat...) spre *altceva*. Spre ce anume, nu știm și nu este, evident, treaba noastră... *Cellophonia* — pentru violoncel și ansamblu de violoncele înregistrate pe bandă — de Călin Ioachimescu a încheiat plenar recitalul Ancăi Vartolomei. Violoncelul solistic a devenit parte sensibilă a unui univers sonor în care materia — transfigurată, într-o continuă transformare — devine simbol al unor spații largi, dense, prolixe, încărcate de vitalitate; o anume vitalitate caracteristică autorului care îl ferește întotdeauna, și de platitudine, și de banalitate. Asistăm azi, mai mult ca oricînd, poate, la exact acel moment (de sfîrșit și concluzie de secol) în care structurile și materia descoperită în muzica de după cel de al 2-lea război mondial par a se fi digerat în sfîrșit spre a se configura într-o echivalentă, nouă și totodată nesimilară *tonalitate*: un instrument devenit simplu, la îndemîna oricui (oricît de chemat a-l și folosi...). Oricărui element școlit cum trebuie, azi datele muzicii de după anii '50 îi sînt *bine* la îndemînă. Și din această cauză începem a distinge *personalitatea* unui creator cu mult mai multă evidență azi decît mai ieri cînd ne fura adesea interesul față de mijloace și alte „noutăți" (care, în momentul de față oricum nu prea mai sînt sau chiar dacă ar fi, de cele mai multe ori nu ne mai trebuie...) Nu ne mai „înfricoșăm" a refolosi tot ceea ce a mai fost: dar printre mulți care folosesc un alfabet, puțini chemați, puțini aleși.

Din recitalul Ancăi Vartolomei am avut oricum ce alege: selecția lucrărilor a fost impecabilă. Colaboratorii (Steluța Radu — pian și Vasile Mocioc — clarinet), de înaltă clasă. Iar personalitatea interpretei întru totul cuceritoare.

Nicolae BRÎNDUȘ

Concert aniversar al simfonicelor bucureștene

La 5 martie 1889, în proaspăt construitul Ateneu Român, a avut loc primul concert simfonic găzduit de edificiul care avea să devină un focar îndrăgit al muzicii de-a lungul secolului scurs de la acest eveniment cultural cu rezonanțe istorice. Am colindat multe din sălile lumii, dar parcă nu am găsit niciunde atmosfera, în același timp caldă și sărbătorească, ce se poate încetățeni la Ateneu în momentele sonore de excepție — și ai senzația că fiecare fotoliu, fiecare ungher, fiecare treaptă, par impregnate de duhul marilor artiști care au concertat aici. Acum 100 de ani, Eduard Wachmann se afla la pupitru și nu putem decît să aflăm cu satisfacție că, de la prima apariție a Filarmonicii pe acest podium prestigios, s-a făcut muzică mare: *Manfred* de Schumann, *„Cavalcada Walkiriilor"* de Wagner, *Simfonia a VII-a* de Beethoven... Mai tîrziu George Enescu. George Georgescu, Dinu Lipatti și-au legat arta și numele de Ateneu, iar Filarmonica din Capitală și-a cucerit, în asemenea cadru, un prestigiu care caută să fie menținut cu fiecare seară de muzică, cu fiecare clipă de artă oferită melomanilor bucureșteni și români, în genere, pentru că, ori în ce colț al țării s-ar afla, îndrăgostitul de muza Eutherpe palpită, urmărind poate la Radio, poate în gînd, evenimentele artistice găzduite de bătrînul și mereu tînărul lăcaș. A asculta muzică la Ateneu este un privilegiu de care devin conștiente noile generații și salutăm cu bucurie în asistență, alături de vechii abonați ai Filarmonicii, pe tinerii care vin să-și îmbogățească mintea și sufletul cu frumusețile de neprețuit ale tezaurului creației marilor compozitori de pretutindeni și de la noi...

La 5 martie 1989, Horia Andreescu anunța cu emoție, după ce se consumase programul prevăzut al noii formații „Virtuozii din București" că, în cinstea secolului de concerte de la Ateneu, se va executa în supliment uvertura *„Nunta lui Figaro"* de Mozart. Publicul a reacționat, ca electrizat, la acest eveniment, care simboliza, pentru audiența prezentă în sala plină pînă la refuz, atașamentul față de valorile clasice cinstite aici cu venerație și în același timp cu spirit contemporan, proaspăt, pentru monumentul bucureștean sărbătorit cu acest prilej, pentru Filarmonica, ai cărei membri de elită concertau în acea dimineață. A fost un moment deosebit, în care farmecul muzicii, forța ei unică de a pătrunde în suflete cu o vitalitate ce pare să crească odată cu scurgerea timpului, slujitorii ei devotați și entuziaști — au fost deopotrivă obiectul recunoștinței unui auditoriu sensibil și receptiv.

Repertoriul „Virtuozilor din București" s-a axat, ca și la debut, pe muzica lui Haydn și Mozart. Din creația „părintelui simfoniei", a fost aleasă de astă dată, pagina intitulată *„La passione", nr. 49 in fa minor*, care arată mai mult către sursele clasicismului decît spre dezvoltarea lui viitoare: muzica are un caracter oarecum sever, înrudit cu al „concertului grosso", evoluțiile tematice se desfășoară predominant liniar, dramatismul este conținut în esența partiturii și nu în spiritul ei dezvoltător. Gîndul ne poartă către Händel și Vivaldi, poate și din cauza contribuției bogate a clavecinului, cu individualitate net marcată — și subliniată — din sînul aparatului instrumental. Adagio-ul de început nu are doar un caracter de introducere lentă, ca în alte creații similare ale maestrului, ci își înalță volutele în imprecații de sine stătătoare, asemenea unor coloane impunătoare, majestuoase. În genere, umorul este mai puțin pus la contribuție decît în alte simfonii ale lui Haydn — și pe primul plan se află *ținuta*, rigoarea, un fel de etichetă menținută cu strășnicie. Sînt valori pe care arta lui Horia Andreescu le-a luminat din plin, integritatea stilistică fiind păstrată în fiece clipă sonoră, prin puritatea liniilor, cizelarea detaliilor, marcarea răspicată a *articulațiilor* formei. Dirijorul are — și știe să transmită ansamblului — simțul construcției în mare a edificiului simfonic, sensul „spațializării" conturilor sonore, care au în același timp pondere, greutate specifică notabilă și distinctă.

Solistul programului a fost violonistul sovietic Iila Kaler, recomandat de studii dominate de mari personalități ale artei interpretative din patria sa (Leonid Kogan, Viktor Tretiakov), de prezentări de valoare la marile concursuri („Paganini", „Sibelius", „Ceaikovski") și de manevrarea unui instrument de resurse generoase, o veche vioară italiană, remarcată

de cunoscătorul rafinat în materie care este profesorul George Manoliu. Sînt însuşiri favorizante pentru orice apariţie solistică, inclusiv într-un *Concert* (nr 4) de Mozart. În acelaşi timp, ele conferă cîntului tînărului virtuoz o autoritate şi un brio nu neapărat mozartiene, înclinarea către o sonoritate uşor forţată şi spectaculoasă, în care cordialitatea, discreţia, farmecul spumos şi mai „de la sine înţeles" ale supremului maestru salzburgian pot apărea uşor umbrite în favoarea unei strălucirii violonistice autranse. Sînt probleme, în fond, care se pun oricărui june tălmăcitor al paginilor ilustrului clasic, tinzînd, poate firesc, să se ocupe mai întîi de problemele specifice afirmării sale pe podium decît de cele ale purităţii sau autenticităţii maxime şi ele se rezolvă la modul dorit odată cu înaintarea de fond în miezul vocaţiei şi multilateralităţii de aspecte ale carierei solistice. Aşa se va întîmpla, fără îndoială şi în cazul lui Ilia Kaler.

La sfîrşit *Simfonia nr. 40, în sol minor* de Mozart. Este o pagină atît de ilustră, încît fiecare inflexiune, fiecare frază, fiecare fascicol sonor — pot fi comparate cu versiuni de referinţă familiare oricărui veritabil frecventator de concerte, necum muzicienilor profesionşti. Şi trebuie spus, spre cinstea lui Horia Andreescu şi a colegilor săi din formaţia „Virtuozii din Bucureşti" că au făcut faţă în condiţii optime concurenţei implicite ocazionate de înfăţişarea unei asemenea creaţii. *Simfonia nr. 40* a strălucit, deci, în lumina ei străbătută de unde dramatice, în nostalgia ei infinită, cenzurată de splendoarea clasică în ipostazele ei supreme.

★

Dana Simona Ciocîrlie

Mărturisesc că am stat şi am cumpănit îndelung dacă să scriu sau nu cronica de faţă ; motivul determinant era că aveam pentru tînăra pianistă o stimă, fundamentată pe bune amintiri culese de la apariţiile ei în muzică de cameră. Prima datează de acum cîţiva ani, de la Festivalul „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, cînd a apărut alături de doi colegi într-un *Trio* de Beethoven şi a impresionat foarte plăcut printr-o vitalitate, o exuberanţă pianistică şi o evidentă plăcere, molipsitoare, a cîntului ; a doua — şi care vădea o evoluţie certă spre maturizare şi esenţializare datează din toamna trecută, cînd, alături de violoncelistul Ovidiu Marinescu, a realizat o versiune din multe puncte de vedere exemplară a *Sonatei în mi minor* de Brahms : cîntul pianistei avea o substanţialitate, o dorinţă de a scruta în adîncime stilul brahmsian-concretizată într-o calitate sculpturală a sonorităţii, o respiraţie largă, intensă şi totuşi tihnită, a temelor, tendinţa de a se manifesta ca o adevărată parteneră a violoncelistului (asistam, de fapt, la un concurs de violoncel) — şi în fapt cred că i se datoreşte în bună măsură impresia unanim favorabilă lăsată de apariţia respectivă şi cîntărind greu în premiul I acordat, la concursul „Gh. Dima" din 1988, lui Ovidiu Marinescu.

Şi totuşi, după ce am asistat la recitalul de la Ateneu din 22 februarie, am plecat în bună măsură nemulţumit. Finalmente, socot că strădaniile şi înzestrarea Danei Simona Ciocîrlie ne impun să-i arătăm spre ce domeniu se cuvin să meargă de aici înainte eforturile ei, atunci cînd apare în postură solistică. Anume, preocuparea pianistei nu trebuie să se îndrepte spre sonoritatea funciarmente masivă, chiar agresivă am putea spune cu regret. Pianul este — şi o ştie bine, după cum au dovedit-o contribuţiile ei camerale — un instrument orchestral, însă care pretinde a fi mînuit în aşa fel încît să se preteze la nuanţele cele mai diverse, la culorile cele mai subtile, contrastante, complimentare, îmbinate într-un spectru larg cuprinzător. Autoritatea unui pianist nu se măsoară după volum de sunet, ci — condiţiile de fluenţă tehnică, de respectare a textului, de naturaleţe a parcurgerii claviaturii fiind împlinite — după chipul în care reuşeşte să *vorbească* prin intermediul instrumentului, să evoce simţiri profunde, peisaje sufleteşti sau doar cordialitatea dezinvoltă ori graţia aeriană. Aşezat în faţa pianului, cel ce dă un recital nu trebuie să se simtă înainte de toate *pianist* ci în genere *muzician*, să poarte un dialog spiritual cu ascultătorul şi nu să dorească neapărat să-l covîrşească prin torente sonore, uniform tunătoare. Ca să dăm exemplele bune chiar din recitalul Danei Simona Ciocîrlie — ca ne-a oferit şi unele momente de această natură —, de aceea vom ţine minte, de pildă, evocarea *Vechiului castel* din *Tablourile* de Musorgski, în care melopeea trubadurului a avut inflexiuni fericite, de nobilă muzicalitate şi o anumită căldură, colorată de sentiment interior, a sunetului.

Pe de altă parte, am sfătui-o pe tînăra pianistă să încerce neapărat să asculte pe George Enescu interpretînd *Pavana* şi pe Dinu Lipatti scandînd *Bourrée* din *Suita op. 10, în re major*, de Enescu. Va constata că ambii geniali artişti recurg la nuanţe intime, adeseori de vis, de catifelare *(Pavana)* sau timbrează ritmurile în manieră neoclasică, a la Scarlatti, cu răspicare dar şi cu fineţe şi cu solicitarea ascuţimilor auzului *(Bourrée)* : deci, că o anume tradiţie scolastică de a „bombarda" paginile suitei, trăgînd în pian cît ne ţin puterile, nemenajînd punctele culminante în aşa măsură încît se ajunge la o supralicitare fastidioasă şi monotonă — se dovedeşte total greşită. Iarăşi, că Prokofiev a fost nu un *fierar* al pianului, ci un spiriduş năzdrăvan şi spiritual, a cărui *Sonată a II-a* (vezi versiunea Emil Ghilels) sclipeşte oţelit dar alert, vioi şi plin de duh. Trec peste *Studiile-tablouri* de Rahmaninov — într-o muzică din această pastă sonoră se cuvine să *timbrăm* cît mai diferenţiat şi subtil totul, pentru ca să nu devină monocrom şi grandilocvent (din nou amintirea geniului pianistic al autorului ne poate ghida) — şi amintesc că rarele execuţii plăcute ale *Tablourilor dintr-o expoziţie* de Musorgski sînt acelea care ne ataşează de versiunea pianistică originală a capodoperei, făcîndu-ne să o preferăm celebrei orchestraţii a lui Ravel tocmai prin posibilitatea de a emana o subţirime de ton, pe alocuri o graţie jucăuşă (exemplu *Baletul puilor de găină în găoacele lor)* şi de a nu atinge în episoadele de masivitate *(Bydlo, Marea poartă a Kievului* etc.) un coeficient grandios înrudit cu stilul „pompier".

Poate că avem aici o cronică excesiv de severă ; poate că alţii au auzit altfel ; în orice caz, rîndurile de faţă sînt izvorîte dintr-o consideraţie sinceră pentru talentul şi entuziasmul Danei Simona-Ciocîrlie şi se doresc un sprijin pentru cucerirea de tărîmuri încă nedescoperite de tînăra pianistă.

Clementina Ristea — Cristian Vlad şi colegii săi

În dimineaţa de duminică 12 martie am asistat în studioul de concerte al Radioteleviziunii la ceasuri instrumentale atrăgătoare. Mai întîi, recitalul unei tinere pianiste, Clementina Ristea, pe care o întîlnisem prima oară la Rîmnicu Vîlcea secondînd o vioară în cadrul unei ediţii a reuniunii „Tinere talente" şi pe care cu satisfacţie o remarcasem apoi în cadrul concursului dotat cu premiul „Dinu Lipatti" de la Craiova — 1988, unde a şi reuşit să obţină titlul de laureată, realizînd un adevărat „salt" artistic, pe care îl putem considera, păstrînd proporţiile, drept spectaculos.

Acum, Clementina Ristea ne-a reconfirmat bunele impresii de la Craiova, în primul rînd în ce priveşte calitatea şi seriozitatea contribuţiei ei pianistice. Are o apropiere firească şi eficientă de instrument, fără supraîncărcare a intenţiilor şi fără o supradimensionare a rezultatului sonor. În consecinţă, *Joujoux*

pour Ma Dame de Mihail Jora au fost parcurse cu naturaleță, chiar dacă o reliefare mai savuroasă a individualității fiecăreia din aceste strălucite „piese de gen" ar fi fost de dorit. Pe o linie înrudită *Variations sérieuses* de Mendelssohn-Bartholdy au fost logic construite (dincolo de unele pasagere neîmpliniri), și au atestat legitimitatea prezenței în repertoriu a unei lucrări riguros elaborate, justificîndu-și de altfel și titlul și luminînd certa noblețe a scriiturii compozitorului, chiar dacă dublată de preocupări scolastice absente din cele mai inspirate pagini pianistice ale sale. *Sonata a III-a* de Prokofiev a făcut față extremei dificultăți a stilului unuia din cei mai pianistici artiști-creatori ai secolului, lăsîndu-ne să tînjim totuși după sculpturalitatea volumelor sonore și după sugestivitatea prezentă în cele mai bune redări ale paginii, concise și riguros conduse către culminația finală, pe care le cunoaștem. Din *Sonata în si minor* de Chopin, cea mai frumoasă amintire ne-a lăsat-o mișcarea lentă: noblețea și generozitatea frazelor, bogăția lumii armonice a genialei (și atît de pretențioasei) creații au fost puse în valoare cu înțelepciune juvenilă. Aci sînt germenii viitorului progres, fără îndoială substanțial, pe care îl va înregistra în cariera ei, timpuriu începută, Clementina Ristea.

Ceea ce este de dorit, repetăm, dincolo de atît de prețioasa calitate a fluenței și firescului deprinderilor pianistice, se referă la o mai mare putere de generalizare a imaginilor, la sublinierea amănuntului specfic al climatului sufletesc generat de fiecare lucrare în parte — într-un cuvînt la coeficientul de *artă* pe care se cuvine să-l includă orice bună parcurgere a unui text. Să nu se înșelăm însă: prezența Clementinei Ristea atestă valabilitatea unei școli pianistice de calitate, în bună măsură competitivă la diverse niveluri de exigență.

În partea a doua a dimineții, am ascultat un clarinetist, ale cărui merite am mai avut ocazia să le subliniem, în cea mai înaltă măsură în legătură cu redarea unei *Sonate* de Reger. Atunci (între timp discul pe care îl așteptam a apărut) ca și acum, Cristian Vlad a fost însoțit de pianistul Andrei Deleanu. Sînt muzicieni maturi, care pot pretinde la explorarea autorizată chiar a teritoriilor mai rar cercetate, precum repertoriul dăruit clarinetului de către Schumann. Cea mai autentică dintre toate o considerăm a fi constituită de acele *Fantezii* op. 83 pe deplin îndreptățite a purta un titlu definitoriu în deplină măsură pentru creația ilustrului artist romantic. Purtînd însemnele unei alese cantabilități ca și ale sclipirilor antrenului și avîntului schumannian, ele au prilejuit interpreților evdențierea, atîti de ansamblu cît și individuală, a darurilor lor de instrumentiști-muzicieni. Latura lirică a predominat în acele *Romanțe op. 94* (din nou denumire tipică pentru lumea compozitorului) în care versiunea dedicată clarinetului, semnată Jacques Lancelot nu face decît să evidențieze ceea ce era, într-o măsură, implicit în natura însăși a lucrărilor: dăruirea lor resurselor de conturare melodică a instrumentelor de suflat și în speță ale clarinetului, atît de iubit și cultivat de marii romantici. În fine, cu bucurie am urmărit savurosul trio *Märchenerzählungen* op. 132, constituit de patru mișcări în care vocea violei (excelent aportul evidențiatului instrumentist și interpret Mathe Győző), se îmbină cu a clarinetului și pianului într-o țesătură substanțială și în același timp aerată, transparentă, bogată în frumusețI de amănunt și de atmosferă generală și servind în chip cît se poate de eficient la completarea portretului creator al compozitorului.

Competent și matur profesional, aportul clarinetistului Cristian Vlad — de bun gust și soliditate — ca și al partenerilor săi, aflați în primele rînduri ale instrumentiștilor noștri de astăzi, a fost decisiv pentru aceste contribuții specifice aduse lărgirii orizontului amatorilor genului cameral de la noi.

Excelentă seară de lieduri

Recitalurile de lieduri nu sînt dese. Tradiția noastră consemnează seri de această natură susținute de Arta Florescu, Nicolae Secăreanu, Emilia Petrescu, Dan Iordăchescu, Valentin Teodorian, însă astăzi în special Georgeta Stoleriu (și cîteodată Steliana Calos, Virginia Manu, Bianca Luigia Manoleanu) ne dăruiește asemenea ceasuri de îmbinare aleasă a muzicii și versului. Este, de altfel, un gen dificil, care pretinde înaltă cultură a *spunerii* cuvîntului cîntat, diferențieri subtile, parcurgerea unor stări sufletești complexe — lucruri ce nu se află la îndemîna oricărui tînăr cu voce frumoasă și dorință de afirmare. De aceea, junii cîntăreți preferă să-și facă un nume pe scena operei sau depănînd, în prilejuri diverse, ariile gustate de publicul cel mai larg.

Cu atît mai mult, apariția Irinei Săndulescu-Bălan, întovărășită la pian de Viniciu Moroianu, la 22 martie, în ciclul „Universul artei vocale" a constituit un eveniment, așteptat și gustat de un public neprevăzut de larg. Tînăra soprană, discipolă a Georgetei Stoleriu și desigur și a mamei sale — distinsă cunoscătoare a secretelor vocii —, după ce a repurtat un frumos succes pe scena Conservatorului „Ciprian Porumbescu", în *Traviata*, și-a dovedit în chip convingător capacitatea de abordare a marelui repertoriu romantic al liricii vocale de cameră, conturînd o evoluție cît se poate de îmbucurătoare a unui talent doritor să înfrunte teritoriile cele mai dificile ale genului. De altfel, includerea în program a lieduri Feliciei Donceanu nu a contrazis cîtuși de puțin cadrul general al programului, dimpotrivă a arătat în ce măsură tezaurul cîntecului cult poate reverbera în chip mișcător în creația românească actuală.

Vocea însăși a Irinei Săndulescu Bălan a căpătat nuanțe noi, de farmec și învăluire, estompînd în chip pozitiv o anumită stridență care se mai putea semnala în trecut. Timbrul a cîștigat în catifelare, diapazonul expresiv se dovedește mult mai cuprinzător, chiar față de un recital Brahms oferit înainte de concursul de la Hamburg ce a adus și o biruință însemnată a interpretei. Notabilă este posibilitatea de diversificare în cadrul unui cîmp general comun al domeniului îmbrățișat: astfel, liedurile lui Mendelssohn-Bartholdy au avut o anumită mireasmă proaspătă, primăvăratecă, distanțată de parfumurile mai grele ale romantismului tîrziu, chiar cînd paginile respective cuprindeau imagini nostalgice *(Verlust — Iubire pierdută, Mädchens Klage — Tînguirea fetei)*. În cazul lui Richard Strauss, dacă lirismul sau chiar îngîndurarea *(Allerseelen)* primelor trei lieduri ne erau mai familiare, ipostazele dramatice impresionante ale celor *Trei cîntece ale Ofeliei* ne-au arătat resurse de adîncime și gradare a stărilor sufletești extreme, binevenite întru completarea profilului artistic al Irinei Săndulescu-Bălan.

Duioșia — exprimată pe alocuri cu mijloace neoclasice, aducînd ecouri din pagini răsfoite adeseori (partea pianistică a celui dintîi lied) — ne-a revelat, în *Cîntecele pentru Til* de Felicia Donceanu o componentă esențială a creației compozitoarei, făcînd ecou mișcării lăuntrice a unor pagini poetice impregnate de tandrețea mîngîietoare a versurilor lui George Călinescu. Cîntul Irinei Săndulescu-Bălan a avut aci intimitate și gingășie, făcînd deplină dreptate universului atît de specific al muzicii apreciatei creatoare. În fine, liedurile de Brahms, bogat reprezentate în finalul serii, au valorificat aparentul contrast între glasul luminos, clar, al sopranei și simțirile întomnate ale romantismului de amurg; este un aliaj prețios, cu sclipiri multiple, adaptat atît izvorului popular clar al unor melodii, cît și nobilei îngîndurări al altora (în deosebi din ciclul *Frumoasa Magelone)*.

A fost o seară de adevărată artă — totuși o atenție și mai mare poate fi acordată pe viitor dicțiunii plastice și deslușite —, care își datorează în

bună parte climatul elevat contribuției pianistice a lui Viniciu Moroianu, muzician de vocație și profunzime situat de pe acum la nivelul marilor parteneri instrumentali ai interpreților liedului — și ne referim la numele cele mai ilustre ale domeniului.

Alfred HOFFMAN

Trio „Doppler"

Un eveniment artistic ce a succitat un interes deosebit datorită inedítului componenței instrumentale și programului propus îl reprezintă concertul susținut în Sala Ateneului de către trio-ul „Doppler" (Italia). Constituit în vederea valorificării lucrărilor scrise pentru acest tip de formație — doi flauți și pian — Trio „Doppler" vizează — în sfera repertorială — o mare varietate stilistică ce-i dă posibilitatea etalării disponibilităților de excepție ale membrilor săi : Deborah Kruzansky și Franz Albanese — flaut, Carlo Negroni — pian. Cei trei interpreți au oferit, în seara de 21 martie, un model de pătrundere și redare a celor mai mici detalii semnificative din fiecare partitură. Evident, paginile prezentate în recital — Gaetano Donizetti — *Trio*, Franz Doppler — *Amintiri din Praga*, *Duettino Ungherese*, *Rigoletto-Fantasia*, Virgilio Mortari — *Fantasia*, Ottavio Ziino — *Adagio-Allegro*, Francesco Curringa — *Genesis*, — nu se ridică la nivelul muzical al marilor capodopere ; este important, însă, faptul că — printr-o interpretare de o deosebită calitate artistică — toate aceste piese „marginale" în literatura muzicală pot interesa auditoriul într-un sens aparte.

Pentru că redimensionarea și repunerea în discuție a unor încercări rămase în umbra momentelor importante ale istoriei muzicii îi conferă formației italiene o individualizare în contextul ansamblurilor camerale contemporane. Deplina stăpînire a tehnicii instrumentale, muzicalitatea și perfecta claritate a unui consens desăvîrșit, ținuta concertistică exemplară demonstrează elocvent capacitatea și profesionalismul trio-ului.

Deschizînd calea unei posibile serii de manifestări ce ar sonda teritoriile mai puțin cunoscute ale genului cameral — ne referim la lucrări aparținînd unor compozitori „secunzi", și, de ce nu, la redescoperirea unora dintre ei — concertul consemnat pune în lumină o activitate ce justifică întreg travaliul interpretativ : nevoia de a găsi, sub o formă sau alta, un *mesaj* în orice fel de muzică, indiferent de epocă, limbaj sau stil. De aceea, considerăm impresionant gestul trio-ului „Doppler" de a scoate la iveală creații uitate — fie și numai pentru o întregire documentară —, de a-și asuma tălmăcirea lor într-o versiune ce răspunde tuturor exigențelor de receptare.

Dan DEDIU

Recital de Claviatură — YASUKO MITSUI

În sprijinul educației noastre muzicale, ne-am obișnuit cu versiunile pianistice ale *Clavecinului bine temperat*, aproape niciodată ascultat altfel decît în binomuri selectate din componentele sale. Cu atît mai inedit va apare un recital de clavecin ce-și propune să parcurgă al doilea Caiet de Preludii și Fugi, restituind — în principiu — fidelitatea timbrală față de textul bachian și încercînd să reconstituie aceea unitate de concepție proprie universului respectiv.

Pornită de la aceste date, inițiativa interpretei japoneze Yasuko Mitsui redă creației lui Bach caracteristica de epocă. Iar realizarea sa se datorează seriozității cu care abordează complexitatea partiturii, clarității în reliefarea planurilor, în urmărirea conturului tematic al vocilor. Totuși, date fiind resursele limitate ale instrumentului, monotonia sonoră se va instaura pe parcursul recitalului, Preludiile și Fugile nu vor fi diversificate expresiv din cauza lipsei de contrast și nuanțe. Yasuko Mitsui le gîndește și le prezintă ca un ciclu, ca un întreg fără respirație între părțile sale (cu excepția pauzei ce delimitează jumătatea Caietului), accentuînd, în acest fel, ideea pedagogică ce a generat *Clavecinul bine temperat* și mai puțin imaginea artistică, mesajul individualizat al fiecărei forme polifonice precedate de Preludiu.

Reținem, însă, paginile motrice ; calitatea tehnicii de degete a solistei relevă un specific clavecinistic pe care atîți pianiști ar dori să-l recompună. Nu întotdeauna instrumentul din Studioul de concerte al Radioteleviziunii răspunde impulsurilor transmise, de unde mici întreruperi de sunet în continuitatea unei desfășurări deja cu grade scăzute de intensitate. Clavecinul nu poate fi pus cu adevărat în valoare decît într-o ambianță camerală, unde virtuozitatea de tip improvizatoric își păstrează spectaculozitatea. Pe o scenă de concert nu mai reține interesul unui auditoriu dornic de schimbări, de nuanțe, de strălucire.

Din acest punct de vedere — al receptării — și programul indică dificultăți : atenția celui ce ascultă, încercînd să surprindă actul componistic, se pierde pe parcursul celor 24 de Preludii și Fugi, în ansamblul monocrom interpretativ al matineului din 19 martie.

Desprinzîndu-ne de momentul particular al acestui recital, ne îngăduim să constatăm preferința pentru oglindirea deformantă prin pian a *Clavecinului bine temperat*. O dată, posteritatea l-a avantajat pe compozitor, modificînd originalul...

Valentina SANDU-DEDIU

Festivalul artei și creației studențești

Iașul a găzduit, între 9—12 martie 1989, etapa finală a celei de-a XVIII-a ediții a Festivalului artei și creației studențești, desfășurat sub egida Festivalului național „Cîntarea României". Manifestările ieșene au cuprins secțiunea soliști și formații instrumentale de muzică cultă.

Odată la doi ani, întreaga „suflare" a învățămîntului superior românesc se reunește pentru a se întrece în diverse domenii. Pentru învățămîntul muzical — reprezentat de cele trei Conservatoare din București, Iași și Cluj-Napoca — Festivalul înseamnă întotdeauna un prilej de evaluare a forțelor profesionale, un prilej de emoții și tensiune, dar și (de cele mai multe ori) un prilej de bucurie la încheierea generoasă în premii a concursului.

Așa a fost și acum pentru cei care au ajuns în faza națională a Festivalului. Alături de studenții Conservatoarelor țării, au participat la concurs și o serie de amatori, studenți la alte facultăți din diverse centre universitare, tineri care se ocupă de muzică în paralel cu activitatea lor profesională. S-au înregistrat prezențe dintre amatori la secțiunile canto, instrumentală, la orchestre, și chiar la compoziție, prezențe răsplătite cu premii acordate proporțional cu valoarea contribuției artistice a acestora (fără a fi raportați la studenții-muzicieni).

Structura concursului a cuprins mai multe domenii : creație muzicală, canto, spectacole de operă, concerte spectacol, orchestre simfonice și de cameră, pian, instrumente de coarde (vioară, violă, violoncel, contrabas), chitară, instrumente de suflat (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, trombon, tubă), percuție, formații camerale (de coarde, de coarde cu pian, de suflători, de percuție sau mixte).

Desfășurate în săli ale Conservatorului „G. Enescu", ale Liceului de artă, în sala Filarmonicii și la Teatrul Național, manifestările Festivalului au fost extrem de dense, cu inerente suprapuneri. Din acest motiv nu am putut urmări decît momente disparate ale fiecărui concurs, din care am selectat cîteva consemnări.

Flautistul Ionuț Bogdan Ștefănescu (anul I, București) s-a prezentat în concurs cu lucrările *Cantabile și Presto* de Enescu și *Dans* de Honegger. Piesa românească i-a dat prilejul să își pună în valoare sensibilitatea și tehnica dezinvoltă (precizia staccaturii în Presto). În Honegger, bijuterie a repertoriului pentru flaut solo, Ionuț Bogdan Ștefănescu, frazînd sub imperiul unei perfect înțelese logici interioare, a conturat printr-o linie unitară o stare de spirit de aleasă muzicalitate.

După un aspect al concursului pentru suflători, ne oprim la cel de canto. Am ascultat, printre alții, două mezzosoprane, ambele studente în anul V la Conservatorul ieșean. Elena Roșca s-a remarcat printr-o frumoasă gradare a tensiunilor muzicii în Aria Leonorei din *Favorita* de Donizetti, în timp ce Adina Wacs ne-a părut mai puțin dăruită pe planul expresiei, mulțumindu-se cu o executare corectă a textului. Ceea ce am remarcat la amîndouă, ca de altfel și la colegele lor, soprana Andreea Lory, pe care am ascultat-o în duet cu Adina Wacs, este școala de cînt exaltînd nuanțele puternice, potrivite poate scenei de operă, dar nu și unei săli de concurs. Lipsa oricărei intenții de a obține o nuanță mai delicată, de piano, nu pare să fi fost întîmplătoare.

În ce privește concursul de muzică de cameră, am asistat la evoluția cîtorva trio-uri, cvartete și cvintete de la Conservatorul bucureștean. Dintre acestea s-a distins clar cvartetul de coarde compus din Valentin Năstasă, Cristina Buciu, Valentin Răgușitu și Nicolas Cernea, prezență nouă între formațiile camerale studențești (trei dintre instrumentiști sînt în anul I), dar afirmîndu-se cu putere pe urmele cvartetului ieșean „Gaudeamus". Faptul că încă nu l-au putut eclipsa, ține de existența unei experiențe superioare a cîntului împreună la cei patru studenți din anul IV care compun cvartetul ieșean (Dănuț Manea, Lucia Vîrtosu, Luiza Fordea, Sebastian Vîrtosu). Totuși, profesionalismul, ambiția și entuziasmul celor de la Conservatorul din București, i-a ajutat ca într-un timp relativ scurt să-și construiască o formație omogenă, să obțină acel „instrument cu 16 coarde" deseori invocat în istoria muzicii, dar un „instrument" ale cărui fiecare patru coarde rezistă și ca valoare solistică. În *Cvartetul nr. 1* de A. Vieru, unitatea formației s-a tradus în fermitatea și precizia atacurilor, în expresivitatea „mușcătoare" a pizzicatelor, într-o serie de amănunte convergînd într-un efect de ansamblu remarcabil. În *Cvartetul nr. 8* de Șostakovici impresia ni s-a confirmat. Au început să se disocieze de această dată fiecare dintre instrumente. Remarcăm astfel sunetul vibrant al violoncelistului care asigură coeziunea întregului ansamblu (Nicolas Cernea), violistul de excepție, perfect pe plan tehnic și supus total expresivității muzicii (Valentin Răgușitu obținea de altfel premiul I și la concursul de violă), o vioară secundă entuziastă și urmărindu-și cu luciditate rolul (Cristina Buciu) și o vioară primă avînd strălucirea și resursele solistice care conferă personalitate unei formații (Valentin Năstasă).

Sinteză a forțelor instrumentale ale celor trei Conservatoare, orchestrele simfonice de studenți s-au impus în programe dificile, asumate cu profesionalism și maximă exigență. Am ascultat orchestra bucureșteană dirijată de Aurel Niculescu în *Concertul pentru pian* de Valentin Gheorghiu (solistă — Luiza Borac, anul III) și *Uvertura la Tannhäuser* de Wagner, impunîndu-se prin amploarea de efect a sonorității (cu un compartiment de percuție și alamă valoros, căruia nu i-aam recomanda decît o mai atentă gradare a forței sonore în nuanțele puternice, cînd riscă să acopere întreaga orchestră). Ansamblul simfonic ieșean dirijat de Gheorghe Costin s-a remarcat prin ideea integrării în program a unor lucrări ale studenților Adrian Borza și Nicky Cîrligeanu-Birțu, prin reușitul acompaniament la *Concertul pentru pian* de Haydn în care s-a afirmat personalitatea solistică a lui Samir Golescu și printr-o interpretare deosebită a *Simfoniei „Linz"* de Mozart. Tot prin Mozart *(Simfonia KV 338 în do major)* a uimit și orchestra Conservatorului „G. Dima", realizarea studenților clujeni fiind demnă de toată admirația. Un compartiment al orchestrei, corzile, perfect omogen și nuanțînd cu subtilitate sub mîna experimentatului dirijor Emil Simon, ne-a dat impresia acelei unități depline pe care și-ar dori-o orice dirijor, mai ales în partiturile pentru orchestră simfonică mică. Suflătorii și-au păstrat cu discreție rolul secundar, de armonie, conferind unitate ansamblului.

Am ascultat și o orchestră de amatori — „Nota brevis" — din București, dirijată de Vasile Corjos.

Poate ansamblul cel mai valoros din concurs a fost Orchestra de cameră a Conservatorului „C. Porumbescu" dirijată de Dorel Pașcu-Rădulescu, formație de o coeziune incredibilă, *Ciaccona* de Purcell și *Trei schițe pentru orchestră de coarde* de Alexandru Pașcanu căpătînd în interpretarea lor sclipirile superbe ale drumului spre perfecțiune. Așteptăm confirmarea revelației pe care ne-a produs-o orchestra de cameră bucureșteană, cu interes.

Premiile au fost împărțite cu generozitate, menită a creea o stare generală de satisfacție. Nu-și are rostul menționarea cîștigătorilor, pentru că numărul lor este mult prea mare, răsplata fiind pe măsura eforturilor. Îi vom numi doar pe deținătorii premiilor I la secțiunea creație muzicală, desfășurată pe mai multe subsecții: Nicky Cîrligeanu Birțu și Laura Mînzat (cîntece patriotice și poeme corale), Adrian Borza și Diana Vodă (simfonic și vocal- simfonic), Luminița Spînu și Iulia Cibișescu (cameral), Dan Dediu și Ionică Pop (alte lucrări camerale) și Mariana Domnișoru (amatori).

Un examen util și frumos prin rezultate. O întîlnire studențească a cărei fiecare nouă ediție va însemna o sărbătoare a spiritului și o verificare practică a potențialului artistic de care dispune fiecare generație. Acesta ni se pare de fapt și cel mai pozitiv rezultat observat acum.

Oltea ȘERBAN-PĂRĂU

Spectacole studențești de operă

Cele trei premiere studențești ale actualei stagiuni, reprezentînd contribuția de teatru liric la programul Festivalului artei și creației studențești, desfășurat în luna martie, pot fi privite ca eșantioane ale unei stări de fapt în Conservatoarele noastre. Ce ne propun, de ce dispun și cum se proiectează în realitatea imediată talentele vocale ale actualei generații? Spectacolele de la București, Cluj-Napoca și Iași ar trebui, în principiu, să ne edifice. Parțial însă, căci uneori opțiunile nu au vizat acest scop, alteori demonstrația a fost mai puțin convingătoare. Totuși, gîndind că viitorul artei lirice românești se bazează și pe promoțiile Conservatoarelor, că la capătul unor demersuri mai mult sau mai puțin lesnicioase absolvenții ajung pe o scenă de teatru muzical, să privim mai de aproape cele trei spectacole.

La București, alegerea catedrei de canto — în speță clasa de operă — s-a oprit la o partitură mai recentă — *Conu Leonida* de Matei Socor. Opțiunea a contrariat pe cei dornici a rezolva mai ușor unele probleme depinzînd, spre pildă, de organizarea ansamblului orchestral sau de utilizarea mai multor

interpreți. A. I. Arbore, conștient că materialul muzical și dramatic al lucrării îi oferă un teren atrăgător de lucru cu studenții, a rezistat obiecțiilor. Cîștigul a fost de partea sa ca profesor și regizor, căci lectura lui *Conu Leonida* s-a arătat profitabilă, cu rezultate mai bune decît cele ale premierei de acum un deceniu (Opera Română, regizor Hero Lupescu). O dublă interpretare — teatrală și muzicală — se întrețese în concepția lui A. I. Arbore, oferind o desfășurare fluentă, clară și interesantă pe o temă care ar fi putut să se cantoneze doar în ticuri și rutină. Este adevărat, Ruxandra Donose (Efimița) și Mihnea Lamatic (Leonida) s-au lăsat „prinși" de această aventură, intrînd cu o participare majoră în realizarea spectacolului. Dacă îl privim ca material de lucru, neîndoios că profesorul lor a obținut performanțe pe care, cu alte prilejuri, nu le-a putut atinge cu alți studenți. Cu această distribuție (la care se adaugă episodic, soprana Gladiola Nițulescu în Safta), Conservatorul bucureștean s-a impus printro- contribuție de substanță. Cu atît mai mult cu cît scenei, extrem de sugestiv și original gîndită scenografic de Silviu Ioniță, i-a corespuns o fosă orchestrală studențească demnă de elogii. Știind dificultatea remarcabilă a partiturii, dirijorul Aurel Niculescu a purtat o adevărată bătălie cu „îmblînzirea" membrilor orchestrei de studenți, găsind un numitor comun care depășește media calitativă a spectacolelor Operei Române. Deci, un spectacol studențesc în care profesorii au fost contribuabili la nivelul instruirii, marcîndu-și prezența fără a interveni ca interpreți.

La Cluj-Napoca, studenții conservatoriști au evoluat în alte condiții (ca și la Iași de altfel). Premiera lor de stagiune, văzută cu acest prilej, era un spectacol pe scena Operei Române, cu orchestra, corul și baletul teatrului, cu profesorul Gheorghe Roșu în rolul masculin principal. Ce era studențesc ? Ilustrarea titlului, adică *Nevestele vesele din Windsor* invitate de Otto Nicolai să suporte dezavantajul de a preceda capodopera lui Verdi. Mereu, în desfășurarea reprezentației, am simțit acest handicap, într-un oraș în care publicul a cunoscut îndeaproape celebrul *Falstaff* verdian. Poate că senzația nu ar fi fost atît de puternică dacă ceeea ce am văzut și ascultat nu părăsea cota performanței. Or, în afara lui Gheorghe Roșu, acest exemplar cîntăreț al nuanțelor și cuvîntului, componentele erau variabile, cu evidentă participare formală (orchestra, corul, „baletul"). O scenografie nonparticipativă (Gh. Codrea), o regie care indica limpede porțiunile lucrate și cele rezolvate „din mers" — Alexandru Fărcaș —, n-au fost premisele cele mai favorabile pentru evoluția solistelor studente, Carmen Gurban, Mariana Sarba și Monica Matei. Desigur există la ele preocupări de a rezolva partitura, dar efortul este adesea vizibil și maniera de interpretare nu se prea preocupă de stilul partiturii. Nu am putea învinui de mai mare fidelitate nici vocile bărbătești, deși aici Ion Pojar (deja solist al teatrului) făcea figură de vedetă. Cu el, ca și cu Eduard Sveatchevici, Robert Nagy, Ioan Țibrea, Călin Folea, „Nevestele..." lui Nicolai au poposit pe tărîmul unor concesii muzicale ce balansau lucrarea spre vodevil. Nu am putea spune că dirijorul Gh. Victor Dumănescu a avut cîștig de cauză în salvarea acestei versiuni de Falstaff de la o inevitabilă... cură de slăbire !

Cu anumite reticențe am abordat cel de al treilea spectacol al programului Festivalului, propus de ieșeni — nici mai mult nici mai puțin decît *Nunta lui Figaro* de Mozart ! Foarte periculos să alegi o operă minoră în loc de o operă rar cîntată. Dar și mai dificil să te oprești — este cazul ieșenilor — la o capodoperă care are propria sa discografie. Deci, comparația exclusă pe tărîmul unei maxime calitative a întregului, să remarcăm și aici realizarea de coproducție profesional-studențească. Scena, decorul, dirijorul și o parte din soliști aparțineau Operei Române. O „altă parte" (desigur vocile feminine !) venea de la Conservator, conferind spectacolului ținuta studențească. Andreea Lory (Contesa) are farmec și voce, cîntă cu plăcere și nu contrazice personajul ; Gilda Humiță (Susana) promite să devină o cîntăreață mozartiană prin tactul și eleganța cu care își rezolvă partitura ; Elena Roșca (Cherubino) trece cu greu proba travestiului, muzical și scenic, așteptîndu-și Carmencitele și Azucenele... ; Adina Waks (Marcellina) are aceleași reticențe față de muzica lui Mozart, chiar în vestimentație feminină, preferîndu-și recenta Adalgisa din *Norma* lui Bellini. Cu cîteva participări masculine pe plan secund (Adrian Neaga, Adrian Radu, Florin Neagoe, Daniel Mucedu), distribuția studențească cedează locul soliștilor Operei — Mircea Bucescu (Figaro), Dieter Rell (Contele), Liliana Berea (Barbarina). Nu ținem în special decît diferența de nivel a lui Dieter Rell, cel mai aproape de o eventuală comparație cu exigențele mozartiene. Tot „aproape" a fost și Corneliu Calistru la pupitrul orchestrei, secondînd regia cuminte pînă la plictis a lui Sergiu Tudose. Nu ținem neapărat să vedem „demonstrații", dar nici să ne pierdem răbdarea la Mozart nu pare un cîștig.

Grigore CONSTANTINESCU

IAȘI

Stagiunea simfonică

De o bună bucată de vreme (și mă refer în speță la timpul scurs de la începutul noului an calendaristic), ceea ce obișnuim să numim „eveniment muzical" a devenit aproape o permanență în activitatea Filarmonicii „Moldova" din Iași. Cînd fac această afirmație am în vedere, în primul rînd, nivelul în sine al colectivului simfonic ieșean, aflat într-un proces de continuă sedimentare calitativă și particularizat printr-un interesant amestec de entuziasm juvenil și matură experiență profesională, de personalitate și maleabilitate, printr-o largă paletă de disponibilități tehnice, expresive, stilistice și coloristice. Mai am în vedere programele simfonicelor vizate în acest succint comentariu, bine alcătuite, mereu împroaspătate de cîte o noutate cu efect stimulator atît asupra publicului cît și asupra însăși interpreților. Am în vedere, în sfîrșit, nivelul prestațiilor dirijorale și solistice.

Voi începe prin a aminti concertul festiv de Anul Nou, prezentat în mai multe reluări succesive sub bagheta dirijorului Gheorghe Costin, noul dirijor permanent al orchestrei simfonice ieșene. În general, consider că față de asemenea manifestări trebuie să pui între paranteze ascuțimea critică, încercînd să te bucuri pur și simplu. Dacă menționez totuși acest concert (în care s-au împletit într-o plăcută devălmășie muzici de Johann Strauss, Rossini, Weber, Verdi, Puccini, Mascagni, Bocherini sau... Vanghelis precum și pagini corale semnate de autori clasici și moderni ai colindului românesc), o fac pentru buna lui calitate, înțelegînd atmosfera creată, alcătuirea și proporționarea programului, cizelarea interpretativă. Mai mult, îndrăznesc să-l socotesc un model de ceea ce o instituție de recunoscut prestigiu își poate permite în sfera divertismentului muzical, cu succes de public asigurat a priori, fără a face rabat din unghiul bunului gust și al profesionalității.

Gheorghe Costin, care de la o apariție la alta își reconfirmă calitățile de șef de orchestră aplicat și totodată de foarte serios muzician, a dirijat vineri 13 ianuarie un simfonic în care au putut fi ascultate lucrarea *Eminesciana III* de Pascal Bentoiu (binevenită în contextul sărbătoririi centenarului

morții m[arelui] nostru poet), *Co[ncertul în mi minor* d[e] F. Chopin (beneficiind de o tălmăcire memorabilă din partea pianistului Dan Atanasiu, aflat într-o certă evoluție pe linia pătrunderii în sensurile adînci ale poeticii textului muzical), *Poemul simfonic „Pinii din Roma"* de Respighi (pentru a cărui execuție atît dirijorul cît și orchestra au depus eforturi deosebite, parvenind la o versiune cu adevărat impresionantă).

Vineri 27 ianuarie Cristian Mandeal și-a încheiat seria de concerte desfășurate începînd cu stagiunea trecută sub genericul *„Capodopere beethoveniene"*. Este pentru prima oară că am ascultat înainte de *Simfonia a IX-a în re minor* nu una dintre uverturi (cum se obișnuiește) ci lucrarea concertantă atît de înrudită tematic — *Fantezia pentru pian, cor și orchestră*. Pentru partea de pian a fost solicitat pianistul timișorean Sorin Petrescu, care i-a dat o interpretare destul de personală, cu tentă camerală aș spune, în consens însă, se pare, cu intențiile dirijorale. Cît privește grandioasa *Simfonie „a bucuriei"*, ea s-a prezentat ca o încununare a eforturilor anterioare de pătrundere a particularităților stilului simfonic beethovenian, Cristian Mandeal probînd parcă o și mai sporită exigență în respectarea datelor obiective ale textului, pe care le-a animat însă și prin forța magnetică a personalității sale. În împlinirea execuției a beneficiat de un cvartet solistic foarte omogen : soprana Georgeta Stoleru, mezzosoprana Edith Simon, tenorul Ion Pojar și basul Gheorghe Roșu, corurile reunite ale Filarmonicii și Operei Române din Iași (pregătite de dirijorii Ion Pavalache și Anton Bișoc) aducîndu-și o contribuție pe măsură.

S-au succedat în continuare dirijori și soliști diferiți, în programe la fel de diferite. La 3 februarie — Aurel Niculescu, din a cărui participare aș reține în special tălmăcirea *Simfoniei „Din lumea nouă"*, de Dvořák, pe care s-a priceput s-o „întinerească" interpretativ, restituindu-i un farmec și o prospețime pe care nu o dată le-am găsit înnecate în platitudine. Mai puțin convingătoare în acest simfonic a fost prezența solistică a violonistului Daniel Podlovschi în *Concertul în re major* de Ceaikovski, deși momentele relativ reușite (mai ales în partea mediană și în final) nu au lipsit. Dar, în abordarea unei partituri devenită aproape „șlagăr", de la un instrumentist de talia lui Daniel Podlovschi îndrăznim să cerem mult mai mult decît o realizare mediocră.

Programul parcurs de dirijorul Ervin Acél (10 februarie) a fost destul de încărcat : Ceaikovski — *Uvertura fantezie „Romeo și Julieta"*, Mozart — *Concertul nr. 4 în sol major* pentru vioară și orchestră, Massenet — *„Meditație"* pentru vioară, cor și orchestră, Saint-Saëns — *Introducere și Rondo capriccioso* tot pentru vioară, *Poemul simfonic „Till Eulenspiegel"* de R. Strauss. Este un dirijor cu o gestică precisă și cu intenții clare, are multă imaginație coloristică și simț al efectului orchestral. I s-ar putea, eventual, reproșa un exces de tensionare a execuției, care obosește uneori. I-am apreciat însă fără rezerve calitățile de acompaniator în lucrările solistice, care l-au avut ca protagonist pe violonistul bulgar Mincio Mincev. Pentru publicul meloman ieșean prezența acestuia a fost o adevărată revelație. Ascultîndu-l „pe viu", am descoperit în el un admirabil artist, cu o tehnică ireproșabilă dublată de o temeinică școală a stilului, permițîndu-i o remarcabilă extensie a posibilităților de expresie ale instrumentului. Și ce instrument : un Stradivarius ! O vioară magnifică, dotată parcă cu propria sa viață și al cărei sunet nu-l mai poți uita deîndată ce l-ai auzit.

La 17 februarie, Horia Andreescu a realizat un simfonic comparabil numai cu cele realizate de Cristian Mandeal, situabil deci la vîrful piramidei întruchipate de întreaga stagiune. Programul, care a alăturat *Simfonia 103 în mi bemol major „cu tremolo de timpan"* de Haydn, *Variațiunile fantastice pe o temă cu caracter cavaleresc — „Don Quichotte"* de R. Strauss, a avut darul de a evidenția la maximum potențialul actual al orchestrei ieșene. Alături de soliștii nominalizați ai complexului opus straussian — violoncelistul Marin Cazacu, violistul Mircea Șuvăială și violonistul Marcian David, întregul colectiv s-a comportat ca o comuniune solistică. Am regretat că acest concert de excepție în adevăratul și cel mai bun sens al cuvîntului nu s-a păstrat printr-o înregistrare.

Merita să fie păstrat în memoria benzii de magnetofon și simfonicul imediat următor (vineri 23 februarie) care l-a avut din nou la pupitru pe Gheorghe Costin, nu numai pentru interpretarea *Rapsodiei I* de Marțian Negrea și a *Simfoniei a III-a în re major* de Schubert, cît mai ales pentru participarea solistică, în *Concertul în re minor* de Mozart, a foarte tinerei pianiste Raluca Știrbăț, elevă în clasa a VIII-a a Liceului de artă „Octav Băncilă" din Iași, deja un nume cunoscut, intrat în atenția publicului și specialiștilor. Ceea ce ne-a uimit de această dată, pînă la înfiorare, a fost finețea expresivă, subtilitatea tehnică în detalierea nuanțelor, modul de înglobare în țesătura orchestrală cu matură înțelegere, cu o dezinvoltură cum o întîlnim numai la soliști cu experiență. Dincolo de buna îndrumare se face simțită o extraordinară forță intuitivă, care oferă promisiunea unei mari cariere interpretative, cu condiția unei armonioase evoluții, de care sîntem cu toții, cei care o cunoaștem și o apreciem, în egală măsură răspunzători.

Liliana GHERMAN

BUZĂU

Concursul „PRO MUSICA"

Sub egida Festivalului Național "Cîntarea României", la 18 și 19 martie a avut loc la Buzău o competiție pozitivă, mai ales în ce privește activarea interesului pentru muzică al publicului din acest municipiu, care are stringentă nevoie de manifestări cît mai prestigioase și interesante dedicate artei sunetelor. Consiliul municipal de educație politică și cultură socialistă, precum și Centrul de creație și cultură socialistă „Cîntarea României", au inițiat aici un concurs interjudețean de muzică de cameră intitulat „Pro musica". La această primă ediție, participarea a fost deosebit de largă, nefiind zăgăzuită de un regulament foarte strict, asemenea celui uzitat pentru întrecerile organizate în prealabil la Cluj-Napoca sau Craiova (concursurile „Gheorghe Dima" și respectiv cel dotat cu trofeul „Dinu Lipatti"). Fără îndoială că, în perspectivă, pentru asigurarea nivelului competiției este necesară o planificare mai riguroasă, o delimitare a obiectivelor spre anumite categorii, reînnoite în fapt periodic, ale spectrului general desemnat prin titulatura „muzică de cameră". Dată fiind valoarea ridicată a noilor generații de interpreți, este firesc să se stabilească anumite criterii, cît de cît riguroase, în eșalonarea meritelor și să se atragă atenția anual sau la doi ani odată, după cum se va hotărî, spre zone mai specifice ale grupurilor instrumentale și vocale. La această primă ediție, de la soliști pînă la orchestrele de cameră — trecînd prin cvartetul de coarde și cuplul vioară-pian — a fost posibilă participarea aproape a oricărui gen de interpret ori de ansamblu. Repertoriul solicitat a fost axat atît pe o piesă românească, cît și pe o lucrare din repertoriul universal, la alegerea concurentului.

Lucrul pozitiv, care trebuie subliniat chiar de la această primă ediție a concursului, este că aprecie-

rile juriului au fost principiale și că, mai cu seamă în ce privește laureații cu premiul I, au fost promovate valorile autentice, care pot apărea oricînd cu bune șanse de reușită în fața unui public exigent al sălilor de concert. La suflători, de pildă, au fost distinse meritele a doi buni instrumentiști și muzicieni, flautistul Ioan Greluș, reprezentînd Suceava și clarinetistul Florin Greluș, student al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Primul ne-a oferit o bună versiune a primei *Sonate pentru flaut* (și pian) de Sigismund Toduță, cel de al doilea a impresionat prin tensiunea și dezinvoltura virtuoză afirmată într-un *Capriciu* de Sutermeister. Apreciata pianistă Ileana Horculescu, ale cărei merite reieșiseră, dealtfel, și cu ocazia biruinței la concursul înzestrat cu premiul „Dinu Lipatti" de la Craiova, a apărut de astă dată ca reprezentantă a municipiului Buzău, unde funcționează ca profesoară, impunîndu-se prin tălmăcirea coerentă și bine gradată a *Toccatei* de Sigismund Toduță sau a spectaculosului *Mefisto-Vals* de Liszt. O satisfacție majoră prilejuită de întîlnirea de la Buzău a fost promovarea unui excelent cvartet de coarde, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, formație alcuită din Valentin Năstasă — vioara I, Cristina Buciu — vioara a II-a, Valeriu Răgușitu — violă și Nicolas Cernea — violoncel. Cei patru tineri ne-au oferit o versiune remarcabilă a *Cvartetului nr. 1* (partea I) de Anatol Vieru, înzestrată cu forță, dinamism, stringență dramatică precum și a două mișcări din *Cvartetul nr. 8* de Dmitri Șostakovici, capodoperă căreia i s-a făcut dreptate la nivelul cuvenit acestei muzici atît de impresionante.

Bineînțeles că se poate vorbi și de meritele multor altor participanți. Astfel, activa și dinamica muziciană Varilica Stoiciu a apărut la pupitrul unei meritorii orchestre de cameră din Suceava, flautista Cornelia Zainia din Buzău s-a prezentat la un nivel de muzicalitate de bun augur, Ignatz Filip din Sfîntu Gheorghe este un bun mînuitor al dulcelui Blockflöte, Liliana Golescu (Suceava) ne amintește de incontestabilul ei talent, Irinel Anghel (Conservatorul din București) a făcut față unui repertoriu exigent — Silvestri, Debussy — etc. În anii viitori, concursul „ Pro Musica" poate progresa cu pași mari.

A. H.

RECENZII

e marginea unor disertații celebre

Între 1932—1933, într-o liniștită vilă vieneză și în cercul intimist al cîtorva privilegiați și prieteni, Anton Webern rostește cîteva cuvîntări menite să explice și justifice apariția și proliferarea muzicii dodecafonice. Cuvintele sale sînt stenografiate de către un avocat care se sinucide la scurtă vreme, iar după aproape 30 de ani (1960) sînt publicate în volum de către un prieten al acestuia. După alți aproape 30 de ani, apar și la noi, în România (Anton Webern, *Calea spre muzica nouă*, București, Editura Muzicală, 1988, 83 p.).

Aceste cuvîntări sînt celebre, deși nu au nici o popularitate și celebritate, fiindcă sînt istorice, justificatoare de epocă în arta muzicală, iar apariția lor la noi constituie un incontestabil eveniment. Dar pentru început, ca să rămînem în spiritul propriu speculațiilor avangardiste, îi vom releva acestei apariții doar o semnificație „matematică". (Doar fiindcă ac asta din urmă mai poate întări caracterul de determinism al întîmplărilor și simpatiilor culturale.)

Pe de o parte se produc în această apariție două corespondențe (complementar-opozite) și simetrii. Willi Reich și Mircea Bejinariu: Viena și Cluj-Napoca; unul, admirator și discipol al lui Webern, istoric și critic muzical de autoritate în Elveția lui adoptivă, îl editează la Viena pe Maestrul său; celălalt, modest asistent la catedra de istoria muzicii, îl traduce pe Webern la Cluj-Napoca (acolo unde un Vasile Herman, de pildă, încă mai scrie pe alocuri în mod webernian). E o mișcare radială, o centralizare a periferiei, care ascultă de legi și de o aritmetică a naturii culturale. Pe de altă parte, distanța și epoca la ale cărei perioade se repune, se reactualizează problema primei „muzici noi" a secolului, este, după cum se vede, tot mai mare. Iată ce înseamnă imanență a destinului. Webern vorbește după 12 ani (cum afirmă el însuși) de la apariția artei schoenbergiene, W. Reich îl editează după 27 de ani iar în limba română îl popularizează după alți 28 de ani, proporție geometrică, progresie armonică și paralelă aproape fibonacciană (12, 40, 68), secțiune de aur a memoriei, adică a uitării și reamintirii a ceea ce istoricește a avut să însemne dodecafonismul.

Mica broșură de care vorbim conține 16 prelegeri ale lui Webern, cîteva note ale primului editor și fragmente din 14 scrisori expediate acestuia de către Webern între 1938—1943. Ceea ce surprinde în primul rînd în discursurile lui Webern este ideea sa fundamentală prin care justifică apariția serialismului dodecafonic: ideea naturalității și obiectivității acestei tehnici, ideea naturii sale de dat imanent și de logică finalistă a dezvoltării discursului muzical. Ca teoretician al curentului, compozitorul nostru pornește de la însuși Goethe, sfîrșind prin a demonstra că în însăși logica creșterii naturale este înscrisă, ca în „planta originară", necesitatea elaborării atonaliste și serialiste a muzicii. Webern reconsideră întreaga istorie a muzicii, pe care o vede ca un efort continuu înspre cucerirea tot mai deplină a *coerenței* și *comprehensiunii* ideii muzicale. Vede în repetiție și în variaționalizarea aceleiași idei, teme sau voci muzicale expresia tocmai a acestei căutări de coerență și ecleraj a lingvisticii muzicale și face o directă legătură între școala neerlandeză din Renaștere și cea de-a treia școală vieneză. Justețea tehnicii de compoziție cu ajutorul seriei de 12 sunete îi apare astfel incontestabilă și pe alocuri chiar se miră că se mai scrie tonal, deși s-a înregistrat deja „moartea" istorică a tonalismului și diatoniei. Webern deci se simte purtătorul unui mesaj istoric și reprezentantul unei etape noi, obiective, ireversibile. La fel erau de convinși dealtfel și ceilalți mari atonaliști, întemeietorul Schönberg și liricul Berg, doar cu deosebirea că Webern i-a întrecut pe toți în modul de susținere compre-

hensivă și coerentă a motivațiilor ideologice, teoretice și tehnice aflate la baza limbajului atonalist. Discursurile sale sînt de aceea teribil de interesante și spiritele de rafinament cultural vor putea medita cu folos lîngă ele.

★

● Noi am avut odată un anume Dimitrie Cuclin, autor al unor viziuni și pledoarii asupra istoriei muzicii la fel de amplu restauratoare, critice și revalorificatoare, chiar mult mai pline de virtuozitate, inteligență și erudiție comprehensivă și explicativă. Ca nimeni altul pe acest pămînt, Cuclin s-a plasat la polul exact opus unui avangardism ca cel susținut de noua școală vieneză. Iar disertațiile sale realmente oferă cititorului noi dimensiuni, sintetice, integratoare și integraliste, ale gîndirii despre muzică. Urmărindu-l atent nu poți să nu concezi că bătrînul avea perfectă dreptate, că diatonismul și tonalul reprezintă unicele și ultimele moduri autentice, obiective, de concepție muzicală. Și Cuclin și Webern își au propriile argumente, logică și coerență în pledoariile lor. Amîndoi interpretează și argumentizează concepțiile lor opuse citînd muzica polifoniei renașterii, a lui Bach, Beethoven și chiar Wagner. Dar ajung la valorificări, interpretări și sisteme de gîndire sau de compoziție net diferite. Și pe niciunul, istoria nu i-a ales în mod preferențial. (Este aproape trist să ai perfectă dreptate. Căci nu cel ce are dreptate este *ales.)*

● Concepția cucliniană a fost valabilă pentru Cuclin însuși așa cum atonalismul dodecafonic și serialist a generat artă mare doar la Webern, Schönberg și Berg. Cuclin n-a avut în muzică adepți și nici o pierdere nu e în asta. Cei trei vienezi din urmă au avut susținători, dar ce folos? Înafara lor, cu concepția și tehnica lor, asimilate total, n-a mai ieșit muzică — așa ca la ei — ci doar pastișă sterilă și artizanat amatoristic.

● Și apoi, a avea dreptate exclusivistă, pe lîngă faptul că ascunde o tragedie în sine, înseamnă și polemică. În același 1933, în care Webern își expunea savant concepția sa iar serialismul avansa persuasiv și puternic, stimulat și de stigmatul nazist, Cuclin își publica epocalul său *Tratat de estetică muzicală.* Avangardiștii luptau pentru a dovedi că au dreptate să distrugă trecutul muzical, neoclasiciștii, cu un Cuclin în extremis, luptau ca să arate că avangardiștii apocaliptici nu au nici o dreptate. Și ce e mai interesant și totodată nobil decît faptul că disertațiile weberniene apar la noi tocmai în acești ani în care crește și interesul nostru pentru ideile lui Cuclin?

● În istoria artei, în artă în general, totul e ca în viață: ireversibil. („Majorul și minorul nu mai există de un sfert de secol. Aceasta o știu astăzi doar cei puțini" — spune la un moment dat Webern). Numai că reversibilitatea și rememorarea constituie procese intime și inalienabile spiritul uman. Dacă primul adevăr a fost recunoscut de primii avangardiști, pe-al doilea însă, doar „desueții" clasiciști ai secolului XX l-au luat bine în seamă. Curentele înnoitoare, avangardiste au dreptate — se exprimă și se impun — în numele *devenirii* și atît în numele *ființei.* Ele se folosesc de faptul că *totul curge,* totul se transformă, uitînd însă că nimic nu se pierde. Dar ele însele riscă să se piardă tocmai fiindcă ignoră faptul acesta. Serialismul e astăzi o tehnică banală, deja decăzută. Evocarea și utilizarea ei apare în compoziția actuală din bizarerie, parodism, generozitate sau snobism.

● Și totuși lumea, istoria vie a muzicii nu se conduce după „dreptăți", înțelepciuni și revelații ireversibile. Ea se ancorează de trecut ca de propria ei ființă și eternitate. Iar în urma unor opțiuni, viziuni și pledoarii extremiste, ca acelea ale lui Cuclin sau ale școlii vieneze, rămîne să tragem lecția că pe cît de aberantă e ruperea de tradiție și de național (cum ne-a învățat un Cuclin) pe-atît de absurdă e nereceptivitatea față de înnoitor (cum ne demonstrează logica frumoasă a unui Webern).

● Interesul față de cartea *Calea spre muzica nouă* dă dovada unei conștiințe de înalt umanism și de aleasă cultură.

Marin MARIAN

DIN PRESA INTERNAȚIONALĂ

Publicăm mai jos articolul *Expresivitate și precizie* din Straubinger Tagblatt 29 iulie 1988 semnat de Rudolf Röhrl, care se referă la concertul Orchestrei de cameră a Filarmonicii „Banatul" din Timișoara, condusă de Remus Georgescu cu ocazia turneului întreprins în R. F. Germania.

„În ciuda faptului că ne aflăm în perioada de concediu și de vacanță, cei douăzeci de membri ai orchestrei de cameră a Filarmonicii de stat „Banatul" (România) au atras un numeros public care a umplut sala primăriei și au fost primiți cu puternice aplauze — un gest prietenesc care a fost într-adevăr îndreptățit : ei s-au dovedit a fi interpreți excelenți, muzicieni de rasă.

Dirijorul lor Remus Georgescu, un om cu o putere de emanație deosebită, a început seara cu o lucrare proprie, am putea spune cu un salut din partea sa : *Suita de dansuri și cîntece vechi din Banat*, o lucrare bine închegată și frumos prelucrată, cu care ni s-a oferit folclorul românesc pe o tavă de argint. Totodată însă, au devenit clare următoarele lucruri : aici nu cîntau niște academiști rutinieri, ci interpretau muzica oameni capabili să creeze expresivtate, sonortăți suave și catifelate, ceea ce nu se întîlnește în fiecare zi. Acest fapt ne-a fost confirmat pe deplin și în lucrările lui Händel și Bach. *Concertul Nr. 3 în sol minor* de Georg Friedrich Händel a fost interpretat de Laurențiu Baciu. Sunet frumos, tehnică precisă, o interiorizare delicată au caracterizat intervenția sa care a fost cu grijă încadrată și urmărită de orchestră. Tocmai cele două părți lente au demonstrat valoarea oboistului, iar repetarea Grave-ului ca bis, a confirmat din nou aceasta în mod convingător. *Suita nr. 1 în do major, BWV 1066* pentru orchestră de Johann Sebastian Bach, se aude des[illegible] de rar. Noi am ascultat-o într-o interpretare [illegible]plară, cu o sonoritate frumoasă, aerisită, înv[illegible] și cu o alură dinamică. *Uvertura* vulcanic[illegible]identă, *Courante* aerisită, *Forlane*, expresivă, [illegible]nsurile : *Gavotte, Menuet, Bourrée, Passepied*, [illegible]os diferențiate.

Remus Georgescu și-a c[illegible] instrumentiștii cu o perfectă siguranță, el îi [illegible]pînește cu autoritate iar tehnica sa de dirijat a [illegible]monstrat patos și expresivitate dar și transpar[illegible] și lejeritate diafană. *Oare Bach și-a ascutlat v[illegible]tă Suita atît de finisat interpretată ?*

A doua parte a concert[illegible] a inclus *„Anotimpurile"* de Antonio Vivaldi. [illegible]i, cînd fiecare profan sau expert are această lu[illegible] în rafturile sale cu discuri, interpretarea ei con[illegible]uie deja o îndrăzneală. Cu toate acestea, execuț[illegible] acestei lucrări, probabil cea mai îndrăgită a „pr[illegible]ului roșu din Veneția" a reușit la un înalt nivel de precizie și expresivitate. Solistul, Gabriel Popa, concert-maestrul orchestrei, a dăruit celor patru concerte (op. 8/1—4) pecetea virtuozității sale, interpretarea sa a fost însuflețită și exactă totodată, iar colaborarea cu orchestra și cu ceilalți soliști, exemplară. Tocmai aici a fost clar cît de minunat și-a educat dirijorul instrumentiștii : lavă și elan, vehemență și expresivitate s-au îmbinat cu o sensibilă și subtilă transparență a tehnicii cordarilor, în toate fazele și momentele acestei muzici programatice. Cele trei bis-uri fără de care ascultătorii entuziasmați nu ar fi părăsit sala, au pus, încă o dată, în valoare, deosebitele calități ale orchestrei și ale soliștilor.

În concluzie : *muzicienii români au fost mesageri demni de tot respectul, ai culturii țării lor.*

★

Bisăptămînalul polonez Ruch Muzyczny nr. 1 1989 conține o interesantă expunere făcută de dr. Maciej Kieryl pe tema muzicoterapiei. Observațiile, bazate strict pe experiența sa de medic, se împart în două capitole — folosirea muzicoterapiei în toate domeniile medicinei și muzicoterapiei ca metodă în psihologie.

Prima parte a articolului dezbate rolul muzicii la pacientul aflat înainte de operație. Durata de audiere este fixată la maximum 10 minute și nu se aplică la pacienți în stare foarte gravă. Este făcută o clasificare a genurilor de muzică audiate în funcție de vîrstă : în grupa de la 20—40 de ani se ascultă muzică ușoară instrumentală și vocală ; de la 30—50 de ani piese de muzică simfonică, pentru pian precum și muzică ușoară ; între 50 și 60 de ani șlagăre vechi de genul valsului, tangoul La Cumparsita, lucrări de Chopin, Vivaldi etc.

Cea de-a doua parte arată metodele muzicoterapeutice folosite în clinici pentru recuperarea neuro-ortopedică, cardiologică etc, precum și în cazurile de copii și tineri arierați. În acest ultim domeniu se folosesc instrumentele lui Karl Orff și o largă gamă de instrumente cum ar fi flautul, mini-sintetizatorul Cassio ș.a. Se audiază de asemenea muzică de toate genurile, în funcție de stadiul de tratament al pacientului. Un rol important îl are și combinarea muzicii cu exercițiile fizice și de respirație.

În încheiere, se arată că pentru dezvoltarea în continuare a muzicoterapiei ca disciplină, conlucrarea medicilor cu muzicieni are un rol hotărîtor.

I. I.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

NICOLAE BOBOC

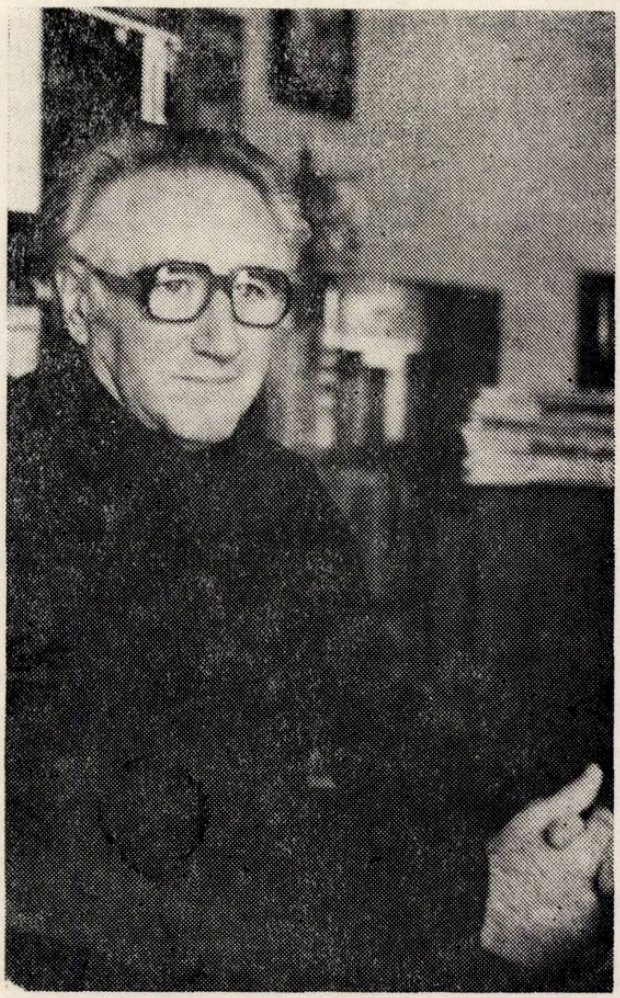
PORTRAIT

Ioan TOMI

Chef d'orchestre, compositeur, musicologue, folkloriste, Nicolae Boboc fait partie de la génération qui s'est affirmée brillament tout de suite après la seconde guerre mondiale, s'assurant une position bien établie dans la vie musicale roumaine. S'y référant, Adriana Velincov-Dan écrivait dans la revue „Muzica" : „Quand on se trouve en présence d'un homme qui, avec sa capacité de travail et de création, à côté d'autres remarquables qualités humaines, a signifié et signifie quelque chose dans la culture d'une nation, il est impossible de ne pas réaliser qu'il est le produit d'un peuple ayant des ressources humaines notables. Un tel homme reste greffé à la spiritualité d'une époque et constitue une source de culture pour les générations futures. C'est à cela que je songe quand je rencontre le chef d'orchestre, compositeur et artiste émérite Nicolae Boboc".

Mais le fait de crayonner une personnalité pareille ne saurait être mané à bonne fin sans une préalable référence à sa biographie et formation professionnelle ainsi qu'à son activité et œuvre musicale.

Il este né le 26 septembre 1920 à Ilia (dép. de Hunedoara), une commune rurale située sur le Mureș, dans un beau vallon bordé au nord par les Monts du Zarand et au sud par les Monts de Poiana Ruscăi, sur les sommets desquels s'étend le splendide Pays des Pădureni, gardien de millénaires traditions folkloriques, véritable trésor ethnographiques. Issu d'une famille paysanne, Nicolae Boboc reste un amoureux des prés, des forêts, des chants et des coutumes pieusement conservés en cette partie du pays où il a passé son enfance. Pas loin de ces lieux se trouvent les traces d'une originale culture antique, matérialiseé en sanctuaires — tels ceux, daciques, de *Sarmizégé-*



thoussa-Regia et ceux de *Ulpia Traiana Augusta, Micia, Apulum* etc. A proximité aussi se trouve le fascinant Pays des Motzi, plein de légendes et d'histoire.

Elles étaient utiles ces précisions géo-culturelles parce qu'elles se reflètent dans l'œuvre compositionnelle et musicologique de Nicolae Boboc. Tout ce périmètre géographique, historique et culturel a constitué le germe qui a donné naissance à son œuvre.

Il commence à s'initier à la musique au temps de ses études à l'Ecole Normale de Deva où aux heures de spécialité, il apprend le violon et la clarinette. Ses études supérieures de musique il les poursuit au Conservatoire de Bucarest (1940—1947) avec des maîtres réputés : Ioan D. Chirescu et George Breazul (théorie et solfèges), Mihail Jora (harmonie, contrepoint et composition), Constantin Brăiloiu (histoire de la musique, folklore), Tiberiu Alexandru (folklore), Ioan Ghiga (direction d'orchestre), Ştefan Popescu (direction chorale), Dimitrie Cuclin (esthétique musicale), Eugenia Ionescu (piano), Constanţa Bădescu (chant).

En parallèle, Nicolae Boboc suit aussi les cours de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Bucarest (1941—1946), avec Mircea Florian (philosophie antique et médiévale), Dimitrie Gusti, H. H. Stahl et Traian Herseni (sociologie), Nicolae Bagdasar (théorie de la connaissance), Ion Petrovici (histoire de la philosophie), Mihai Ralea (esthétique), Gheorghe Zapan (psychologie), Tudor Vianu (esthétique et critique littéraire), Mircea Vulcănescu (éthique), Anton Dumitriu (logique). Il prend sa licence en 1946 avec la mention „magna cum laude".

A l'époque de ses études universitaires, Nicolae Boboc participe avec régularité, en tant que membre actif, aux répétitions et concerts de la fameuse chorale „Carmen", sous la maîtrise de Ioan D. Chirescu, et assiste aux répétitions et concerts de l'Orchestre Philharmonique (sous la direction de George Georgescu) et de l'Orchestre de Chambre (dirigé par Constantin Silvestri) dont il devient le secrétaire musical en 1942.

Son activité professionnelle se rattache d'abord à l'enseignement, coïncidant d'ailleurs avec ses dernières années d'études. Il commence par être professeur de musique et philosophie à Bucarest (1945—1947), puis professeur de musique dans l'enseignement secondaire d'Arad (1947—1949) et dans le même temps professeur d'harmonie, contrepoint, formes musicales et histoire de la musique au Conservatoire de la Ville d'Arad dont, en 1949, il est nommé directeur, poste qu-il occupe pendant quatre ans.

En 1948, avec la création de la Philharmonie d'Etat d'Arad, Nicolae Boboc obtient — dès les premiers temps de l'institution — le poste de directeur d'orchestre, aux côtés de Nicolae Brânzeu, ainsi que celui de directeur, fonctions qu'il assume jusqu'en 1959 quand il passe à la Philharmonie d'Etat „Banatul" de Timişoara. Il y est actif comme premier chef d'orchestre jusqu'en 1982 quand il revient — toujours comme premier chef d'orchestre — à la Philharmonie d'Arad où il garde cette qualité jusqu'à sa retraite, en 1987. De 1963 à 1974, Nicolae Boboc est aussi directeur et premier chef d'orchestre de l'Opéra d'Etat de Timişoara (devenu aujourd'hui l'Opéra Roumain).

Comme chef d'orchestre, Nicolae Boboc réalise un nombre impressionnant de concerts symphoniques et spectacles d'opéra, en Roumanie et hors du pays. Ses tournées le conduisent en 20 pays environ des quatre continents : Allemagne de l'Est et Allemagne-Ouest, Autriche, Bulgarie, Cuba, Danemark, Egypte, Etats-Unis d'Amérique, France, Grèce, Hongrie, Israel, Italie, Pays-Bas, Pologne, Tchécoslovaquie, URSS. Partout, il jouit d'appréciations unanimes tant de la part des auditeurs que de la presse musicale.

Dès ses débuts comme chef d'orchestre, Nicolae Boboc se situe parmi les musiciens dévoués corps et âme à la création musicale de tout les temps, mais surtout contemporaine. De même, ne sont-ils pas peu nombreux les compositeurs roumains — de tout âge et style — qui par le truchement de sa baguette ont connu leur premier contact avec les auditeurs et la critique musicale, soit à Arad, Timişoara, Bucarest, soit à Jassy ou autres villes du pays. A l'étranger, pareillement, Nicolae Boboc a toujours veillé à ce que ses concerts présentent en première audition mondiale des œuvres autochtones, notamment contemporaines, contribuant ainsi à la diffusion internationale de la musique de son pays. A mentionner dans cette dernière catégorie : les *Concertos pour piano* et, resp. *pour violon* de Paul Constantinescu, la *VIIe et IXe Symphonie* de Georg Wilhelm Berger, la *Ire Symphonie* et *Schiţă la o frescă* („Esquisse pour une fresque") de Mircea Hoinic, la *Symphonie* de Remus Georgescu, la *Ire Symphonie* de Adrian Raţiu, la *Symphonie* de Carmen Petra Basacopol, *Inscripţie în inimi* („Inscript en nos coeurs") de Ulpiu Vlad, les *Variations symphoniques* de Mircea Basarab, l'Oratorio *Povestea Bradului* („Le conte du sapin") de Sabin Drăgoi, l'opéra *Prométhée* de Doru Popovici etc.

Nombreuses également, ses créations — dans le pays — d'œuvres du XXe siècle, musique dont il est passionnément amateur. Entre autres : la *IVe Symphonie* d'Arthur Honegger, la *Ve Symphonie* de Serge Prokofiev, *l'Ascension* d'Olivier Messiaen, la Symphonie *Harmonie du Monde* de Paul Hindemith, la *IIe Symphonie* de Henry Dutilleux, la *IVe Symphonie* de Jean Sibélius le *Concerto pour orchestre no.* 5 de Goffredo Petrassi, *Carmina burana* et *Trionfo d'Afrodita* de Carl Orff, *Le Festin de l'araignée* et *Bacchus et Ariane* d'Albert Roussel, les opéras *Die Kluge* de Carl Orff et *Amélie au bal* de Gian Carlo Menotti,

les *Cinq*, resp. *Six pièces pour orchestre* de Antoine Webern.

Le répertoire de Nicolae Boboc, impressionnant par le nombre et la variété des ouvrages de musique roumaine et universelle symphonique, vocal-symphonique, d'opéra et ballet, s'étend sur toutes les époques, depuis le Baroque à nos jours. „Lorsque Nicolae Boboc dirige — écrivait le journal bucarestois „Neuer Weg" du 2 juin 1965 —, on est sûr qu'un programme intéressant et d'un haut niveau de l'interprétation est assuré à l'auditeur. Le secret de ses réussites doit être cherché non seulement dans sa musicalité et la discipline de son travail d'artiste mais encore dans sa solide et vaste culture, dans sa capacité de réception absolue de tout ce qui est nouveau". Il n'y a donc rien de surprenant qu'à côté des courants consacrés du baroque, du classicisme et du romantisme, on trouve aussi, fréquemment d'ailleurs, dans ses programmes des noms comme Britten, Bartók, Enesco, Chostakovitch, Prokofiev, Hindemith, Khatchatourian, Respighi, Messiaen, Richard Strauss, Strawinsky, Penderecki, Schönberg ou Webern. Rien de surprenant non plus, dans ces conditions, que l'illustre chef d'orchestre et compositeur roumain Ionel Perlea lui ait fait don de sa baguette (baguette — rappelons-le — reçue de Toscanini) en signe d'appréciation de son art de l'interprétation. musicale.

La critique musicale du pays et de l'étranger lui a toujours prodigué une vive admiration, relevant par maintes épithètes superlatives les qualités remarquables de ses interprétations : . . .„promoteur d'un symphonisme de substance" („Muzica" 3/1984, Bucarest) ; „doué de précision absolue, de tempérament, de sens dramatique et de la sonorité" („Volkszeitung" 4 nov. 1966, Klagenfurt) ; „sensible, plein de tempérament („Pozoriste", 27 févr. 1971, Belgrade) ; „. . . il oriente l'orchestre vers une profonde compréhension de la musique, vers un renouvellement permanent des moyens expressifs" („Contemporanul" 18 oct. 1968, Bucarest) ; il s'entend à tout obtenir d'un orchestre" (Daily News", 31 janv. 1979, Greensboro) ; „en transmettant à l'orchestre sa sensibilité et son vécu intense" („L'Espoir de Nice et de la Côte d'Azur", 27 avril 1966, Nice) etc.

Sensible, plein de fougue, ayant le sens de la forme et des nuances subtiles, vivant intensément la musique mais ne la laissant jamais s'échapper de son contrôle rigoureux, Nicolae Boboc est, à cause de cela même, difficilement classable dans l'une de ces catégories qui habituellement servent à distinguer entre eux les chefs d'orchestre. Il faut dire aussi que Nicolae Boboc s'adapte toujours sans effort à n'importe quel style qu'il se propose d'interpréter. Il est donc, pour les uns, tantôt un lyrique né, tantôt pour d'autres, passionné, fougueux, pour d'autres encore cérébral, et ainsi de suite... Pour le chroniqueure du *Thüringer Tageblatt* d'Erfurt (du 17 nov. 1976), „l'apprécié et bien connu chef d'orchestre de l'Opéra d'Etat de Timişoara prouve, à côté d'une objectivité des plus constructives dans sa manière de faire de la musique, une grande fidélité à l'égard de la partition, un manque total de faux pathos et de piètre sentimentalité et, par contre, une manière profondément pensée, pleine de fascinants détails en dépit de sa rigueur spirituelle, pleine aussi de nuances, de gradations à vous couper le souffle et qui gardent en permanence l'auditeur en suspens". Ovidiu Giulvezan, dans *Muzica* (nos. 1—2/1982) écrit au sujet de son activité à la Philharmonie de Timişoara : „Sa venue à la tête de l'orchestre a signifié l'ouverture vers d'impressionnants horizons du répertoire. L'école roumaine est présente depuis ses fondements (Enesco, Drăgoi, Cuclin) et jusqu'à ses compositeurs plus récents (Paşcanu, Vieru, Glodeanu). Les années de la septième décennie sont celles des lancements à Timişoara, sous sa baguette, de célèbres compositeurs de ce siècle : Orff, Webern, Strawinsky, Hindemith. . .". Son retour en 1982 à la tête de la Philharmonie d'Arad est jugé comme un véritable revirement favorable : „Le fait que la Philharmonie locale a débuté si brillamment, on le doit avant tout à la circonstance que Nicolae Boboc est de nouveau apparu sur le podium du Palais de la Culture" (*Neue Banater Zeitung*, 27 oct. 1982).

Un nombre considérable d'enregistrements avec de la musique roumaine, notamment contemporaine, et universelle ont été réalisée pour la Radio-Télévision Roumaine sous la direction d'orchestre de Nicolae Boboc, de même que d'autres, destinés aux Radiodiffusions de Yougoslavie, Autriche, Tchécoslovaquie, Cuba et Suisse, avec des œuvres d'Enesco, Paşcanu, Doru Popovici, Toduță, Drăgoi, Lipatti, Milan Hristič, Richard Wagner, Smetana, Prokofiev etc.

Enfin, quelque 20 disques gravés à l'„Electrecord" de Bucarest ou à „Delta" (Allemagne-Ouest) complètent la liste de ses réalisations comme chef d'orchestre. Parmi ceux-ci : le *Requiem* de Mozart, la *Ire Symphonie* de Bruckner, les *Variations sur un thème propre* de Perlea, la *IIIe* et *Ve Symphonie* de Mendelssohn-Bartholdy, le *Divertissement rustique* et *Petrecere populară* („Divertissment populaire") de Sabin Drăgoi, le poème symphonique *La Mer Noire* de Alexandru Paşcanu, la *IIe Symphonie* de N. Brânzeu, la *Symphonie no. 82 „L'Ours"* et la *Symphonie no. 92 „Oxford"* de Haydn, des chœurs d'opéras (Mozart, Weber, Nikolai, Wagner), de la

musique de ballet tirée d'opéras de Verdi, Smetana, Ponchielli, Tchaïkowsky, la IIe *Symphonie* de Schumann et quelques-unes de ses propres compositions : la suite symphonique *Ţara Hălmagiului* („Au pays de Hălmagiu"), *Triptyque de Hunedoara*, pour chœur de voix mixtes, soli et orchestre, *Divertissement en style classique* etc.

Une aussi riche activité dans le domaine de la direction d'orchestre, une aussi vaste et soutenue expérience pratique, fondée et stimulée en permanence par une aussi heureuse et solide formation théorique ne pouvaient se résumer au seul acte artistique. En effet, une somme de pensées, de réflexions — déjà couchées sur le papier en vue d'un prochain volume de mémoires — nous permettent dès maintenant de connaître quelques-unes de ses opinions sur la condition de chef d'orchestre. „On prétend du chef d'orchestre de nos jours, affirme-t-il, d'être capable d'aborder avec une compétence égale les œuvres les plus diverses, de toutes les époques, y compris les contemporaines qui représentent les nouvelles tendances d'évolution de l'art musical. Qu'il soit non seulement un bon musicien mais aussi un homme de haute culture, capable d'intégrer son domaine dans celui beaucoup plus vaste du courant d'idées de son époque. Comme musicien, qu'il sache que la partition ne signifie qu'un minimum d'indications, une «lettre» dont «l'esprit», c'est lui qui doit le déchiffrer. L'interprétation ne saurait se borner à rendre, si correctement soit-il, rien que les notes et les éventuelles indications d'exécution, ainsi que certains essaient de nous convaincre encore que parmi eux se trouverait-il même un Strawinsky. Il existe des partitions, surtout celles des vieux maîtres (et notre grand Jean Sébastien lui-même ne faisait pas exception !), d'où manquent absolument jusqu'aux indications mêmes de tempo, l'interprète étant celui appelé à les déduire du seul caractère de la musique à partir de ce qu'il connaît quant au caractère de l'époque respective. Mais aussi lorsqu'il s'agit d'un „Andante", qu'est-ce que cela signifie (en italien : „allant") ; ou bien d'un „Allegro" (en italien: joyeux, „allègre", ce qui veut donc exprimer un état d'esprit, un état d'âme)? Et le phrasé ? Et les accents, ceux qui prêtent «vie» au discours musical ? Et la nécessité de «hiérarchiser» (de doser somme toute) l'intensité des lignes mélodiques simultanées bien que la partition n'indique qu'une seule nuance ? Et, en fin de compte, les clôtures de phrases, de sections et en général tout ce qui tient de l'agogique musicale ?

Ensuite, ne pas oublier que l'interprétation doit «être construite», le discours consistant en tensions et détentes, en culminations et repos, en montées et descentes, toute une marche qui, en permanence, doit conduire quelque part et ne pas devenir seulement un déroulement inerte, sans but.

Le chef d'orchestre déclenche et conduit le déroulement musical, mais à son tour il est stimulé, transfiguré par celui-ci. La transfiguration en même temps que la lucidité, l'émotion en même temps que le contrôle cohabitent l'acte de l'interprétation, si contraire à cela que certains l'envisagent.

Le chef d'orchestre unifie les lectures individuelles des instrumentistes qui ne sont pas identiques et ceci tout d'abord à cause de la précarité de l'écriture musicale. Pour ce faire, il a à sa portée les répétitions qui exigent de sa part une série de qualités pédagogiques. Assez nombreuses et très importantes !

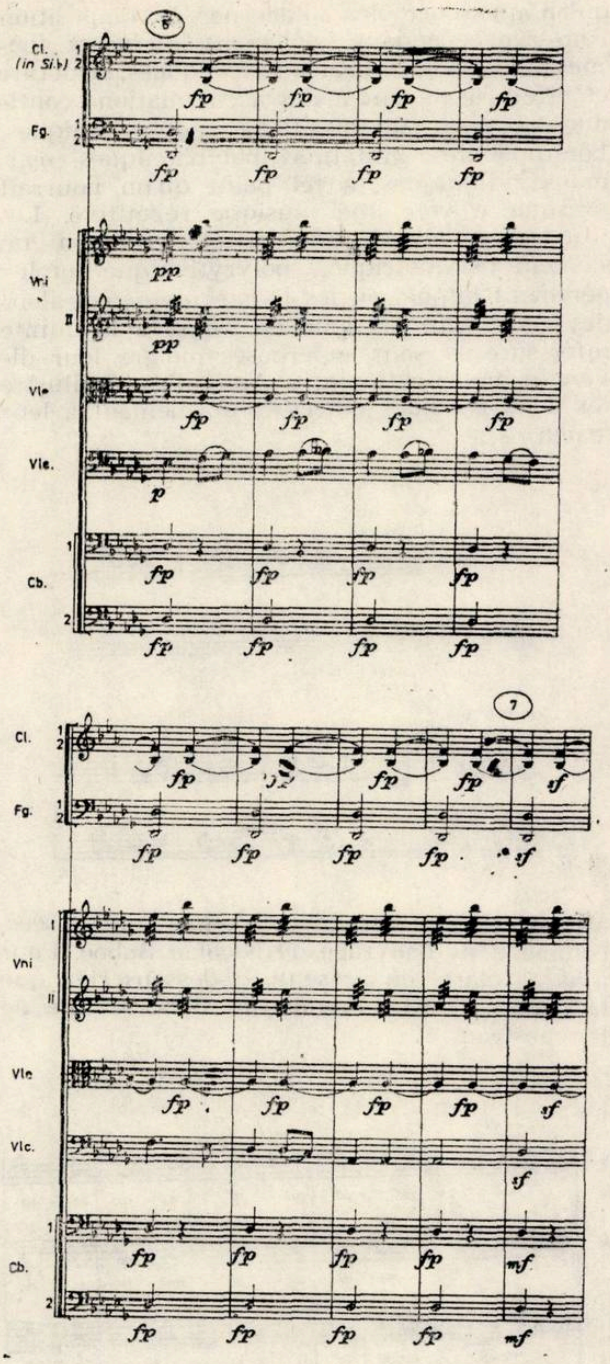
On demande au chef d'orchestre d'avoir, à côté de qualités musicales et pédagogiques, une «bonne main» c'est-à'dire une technique manuelle bien mise au point, claire, précise mais à la fois souple, suggestive, expressive. Le geste du chef d'orchestre, en fait son moyen le plus efficace dans ses relations avec l'ensemble, *doit naître de la musique et déterminer la musique*. Certes, il n'a pas de raison en soi et ni rien que pour se fair voir, mais nous ne manquerons pas d'apprécier ce chef dont le geste, pour être sans doute efficace, ne fera pas moins face à des exigences de nature esthétique, plastique. On demande aussi au chef d'orchestre de posséder ce qui s'appelle «le sens des styles» et d'avoir un goût parfait. . .".

Dans le domaine de la composition, sans être prolifique, Nicolae Boboc a cependant satisfait de temps à autre à ses élans créatifs; un titre ci ou là, le long des années, en témoigne ; des titres, sur lesquels, à son habitude, il s'attardait minutieusement pour les ciseler tel un orfèvre. Il va de soi que tout comme n'importe quel autre chef d'orchestre du pays ou d'ailleurs, il ne dispose jamais d'assez de temps pour composer. Ce temps, ce sont au fait des heures, presque jamais des jours. De plus, étant fort scrupuleux professionnellement et s'appliquant un contrôle rigoureux il ne se „divulgue" jamais avant d'être convaincu que ça y est, que sa dernière option est aussi la meilleure. Il ne repousse pas l'idée de la spontanéité mais elle n'est pas dans sa nature. Etant, par tempérament, analytique, tout naturellement ses jugements de valeur représentent des synthèses, non pas des intuitions. Il est donc l'auteur d'un nombre relativement restreint d'ouvrages mais en échange tous sont entrés dans la vie

de concert, recueillant l'appréciation générale: du public, de la critique et même du jury de l'Union des Compositeurs et Musicologues qui lui a accordé le Premier Prix de composition dans le cadre du Festival National „Cîntarea României" pour une œuvre chorale d'amples dimensions (1979). Deux opus, en outre, l'un de son jeune âge — la *Suite symphonique „Țara Hălmagiului"* („Au pays de Hălmagiu") — et l'autre plus récent — *Triptyque de Hunedoara* pour chœur de voix mixtes, soli et orchestre — se font remarquer par leur popularité. Les deux sont des évocations musicales des plus authentiques des lieux dont il est natif. *„Țara Hălmagiului"* (1953) est une suite symphonique en six parties qui se propose de suggérer certaines images de la vie des gens de cette zone du pays, depuis le passé à nos jours, par le truchement de la musique qu'eux-mêmes ont créée le long du temps. Les thèmes sont donc folkloriques, recueillis par le compositeur sur les lieux-mêmes vers la fin des années '40. Le programme de la pièce a permis d'y tirer une version chorégraphique présentée sur la scène de l'Opéra de Timișoara Nicolae Boboc l'explique : „Les auditeurs sont mis devant une suite de moments d'optimisme que leur suggèrent des danses comme „Împletita" ou le si caractéristique „Joc în șchioapă", ils entendent des appels et des répons de cor champêtre sur les versantes, ils croient voir descendre de la montagne les troupeaux ; ou bien, des moments de souffrance aigué exprimée par ces „chansons de servage" où l'amertume se croise avec le révolte étouffée. Y sont de même évoqués les anciennes „troupes de jeunes gens" des villages auxquels revenait dans un passé eloigné la tâche d'initier la jeunesse par la „danse des Călușari" ; on y imagine une „démonstration" au XVIIIe siècle à la cour impériale de Vienne. Le finale de la suite rend l'atmosphère exubérante de la „foire aux jeunes filles" sur le hauteurs du Mont Găina, lieu de rassemblement annuel de la jeunesse du Pays des Motzi, une coutume dont les origines se perdent dans la nuit des temps mais qui persiste sans brèche jusque dans l'actualité".

Se déroulant dans une ambiance néobaroque, cette suite fait revivre par son orchestration les instruments du pays (flûte et cors champêtres) ou d'époque (clavecin), suggérant le dialogue qui se consume entre le chef des danseurs et la troupe.

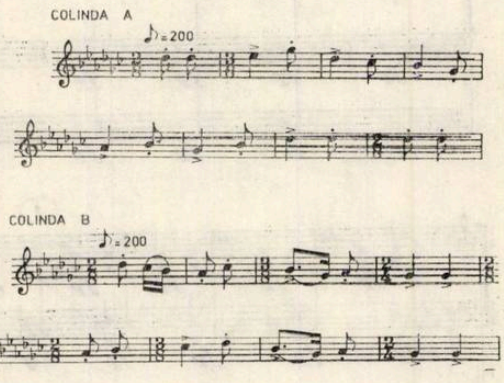
La IIIe partie (*Cîntec despre timpuri străvechi* / „Chant des temp ancestraux") se déploie presqu'en entier sur une pédale, tel un „ison" byzantin, au commencement double, puis triple et même quadruple :



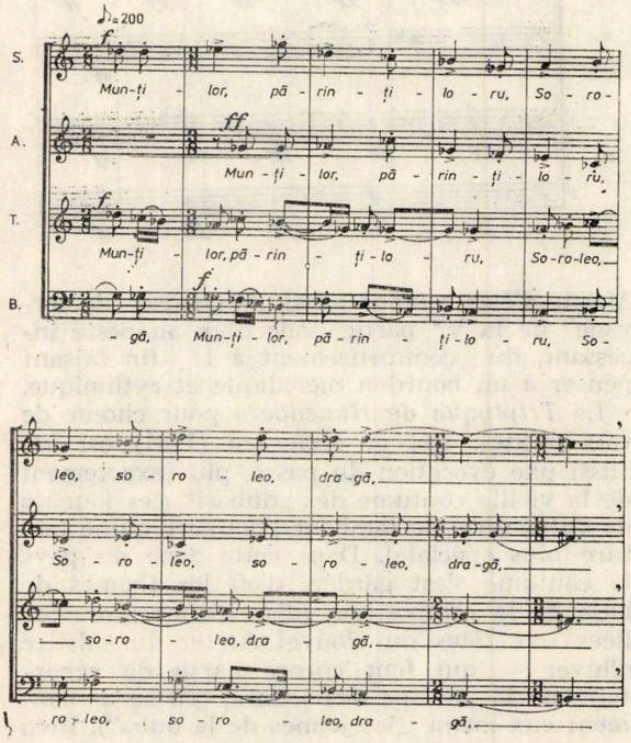
Mérite d'être retenue aussi „la chanson de servage" de la Ve partie issue d'un anapeste incessant, du commencement à la fin faisant penser à un bourdon mélodique et rythmique.

Le *Triptyque de Hunedoara* pour chœur de voix mixtes, soli et orchestre (1981) est lui aussi une évocation du passé, plus exactement de la vieille coutume des „dubași" (les joueurs de *duba*, sorte de tambour populaire d'une facture plus spéciale). Dans cette zone du pays la coutume s'est gardée, d'où les thèmes de base de la composition (d'anciennes „colinde" liées aux fêtes du Nouvel An et du solstice d'hiver — qui font encore partie du répertoire de la „troupe des jeunes, qui se dénomment eux-même „les jeunes de la duba"). Bien

qu'en apparence plus „moderne", la composition conserve cependant fidèlement les beaux thèmes archaïques des calendes évoquées, structure et effets se devant à des accumulations continues, à des superpositions polyrythmiques, hétérophonies, imitations polyphoniques, ostinatos rythmiques, à tel point qu'on pourrait presque y voir une musique répétitive. Les illustrations musicales suivants rendent un moment polymétrique, polyrythmique et légèrement bitonal où les thèmes de deux calendes — chacun présenté en canon à la quinte inférieure — sont superposés malgré leur diversité métro-rythmique. Ainsi, l'ex. 2 illustre les deux calendes notées conformément à leur structure :



alors que l'ex. 3 nous les montre superposées, comme dans l'ouvrage de Nicolae Boboc. Pour plus de clarté on présente ci-dessous rien que la partie chorale, renonçant donc à celle de l'orchestre :



L'harmonie en est modale et dans l'orchestration un rôle important revient à la percussion qui se veut endiablée, évoquant ainsi la vivacité rythmique des „dube" qui toujours accompagnent le chant de ces petites créations populaires si originales. En dépit de l'impitoyable fuite du temps, elles conservent leur rythme issu de la vieille métrique du vers quantitatif, à la manière du vers grec antique, un rythme giusto-syllabique qui forme les pieds souvent très différents qui, par agglutination, constituent les vers hexa- et octosyllabiques.

Mais, étant aussi un immense admirateur de Mozart, Nicolae Boboc s'est laissé prendre par le plaisir d'écrire un savoureux „petit divertissement en style classique" ; cet hommage au genial compositeur et que l'auteur considère comme un simple „exercice de style" fait le délice des orchestres de jeunes.

Une place à part dans l'activité professionnelle de Nicolae Boboc revient aussi à ses préoccupations de musicologie. Des centaines de conférences traitant de la musique, des auditions de disques et de bandes de magnétophone commentées à Timișoara et Arad, dans le but de diffuser, expliquer et initier à la musique tant le gros public que la jeunesse écolière et universitaire jouissent en continuation, commé par le passé, d'une large audience. Il est aussi l'auteur d'un considérable nombre d'articles dans la presse générale et de spécialité, sans oublier de mentionner également qu'il a réalisé d'intéressantes émissions radiophoniques en y exprimant ses points de vue sur le phénomène musical. Enfin, il est l'auteur d'une remarquable exégèse de textes archaïques, littéraires et musicaux de caractère folklorique, intitulée *Motivul premioritic în lumea colindelor* („Le motif prépastoral dans le monde des calendes"), parue aux Editions „Facla" de Timișoara, en 1985. Il y présente des points de vue nouveaux quant à l'origine et au sens inchiffré de la fameuse ballade populaire „Miorița" (d'où le terme de „premioritic"), chef-d'œuvre de la création anonyme orale roumaine. Cet ouvrage, accueilli avec le plus grand intérêt par les lecteurs, a également été apprécié par les spécialistes du folklore littéraire et musical tant pour l'inédit de l'approche que pour le caractère véritablement encyclopédique de l'argumentation. Le Prix de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de Roumanie dont il a été distingué constitue le corrolaire des appréciations unanimes.

Dans la carrière de Nicolae Boboc on discerne aussi certain penchant au genre lyrique. On lui doit ainsi les versions d'expression roumaine des opéras *Die Kluge* (en roum. *Isteața)* de Carl Orff et *Der Schauspiel-Direktor* (en roum. *Directorul de scenă)* de Mozart. Ce penchant devint évident vers 1963 et jusque

vers 1974, tant qu'il a fonctionné comme directeur de l'Opéra de Timişoara — lequel, grâce au répertoire qu'il y a introduit, grace à ses interprétations et présentations scéniques, fut un vrai foyer de la culture transgressant toute routine. Personne n'oublie les „événements artistiques" que furent au théâtre lyrique a Timişoara ses premières avec *Don Carlos* et *Falstaff* de Verdi, avec *La flûte enchantée* et *Don Juan* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven, *Norma* de Bellini, *Lohengrin* de Wagner, *Boris Godunov* de Moussorgsky, *Isteaţa* (version roumaine de Nic. Boboc) de Carl Orff, *Năpasta* de Sabin Drăgoi, *Secretul lui Don Giovanni* („Le secret de Don Juan") de Cornel Ţăranu et tant d'autres encore dont l'énumération serait trop longue. Pendant cette période de sa carrière, il sut aussi attirer sur la scène lyrique de Timişoara des chanteurs de grande renommée (Tito Gobi, Giuseppe di Stefano, Virginia Zeani, Nicola Rossi Lemeny, Kim Borg, Irène Archipova etc.). L'opéra local n'en tira que plus d'éclat de leur présence...

Le ballet se vit aussi porté à de belles réussites grâce à sa compétente coordination comme directeur de l'Opera. Outre les grands chefs-d'œuvre universels *(Le lac des cygnes, Giselle, Don Quichotte, Roméo et Juliette)* on y donna des créations de date plus récente (*Carmina burana* de C. Orff, *Triptyque Brancussi* sur musique de Tiberiu Olah et Aurel Stroe, *Hommage à Ţuculescu* de Doru Popovici, des ballets sur musique de Mahler et Webern). Le fait est que le „Choréstudio" de Timişoara fut des années durant un promoteur du neuf dans l'art de la danse en Roumanie.

Pour sa féconde et valeureuse activité, Nicolae Boboc a été distingué du titre d'„artiste émérite" (1964), de l'„Ordre du Travail" (1953), de l'Ordre du „Mérite Culturel" (1967 et 1968) et du „Prix d'exception du Collège des Critiques musicaux de l'Association des gens de théâtre et musique" (1966) prix qui lui fut accordé „pour son entière activité artistique".

CLARA HASKIL A L'EPOQUE DE SES ETUDES ET DE SON DEBUT A BUCAREST

Viorel COSMA

Lorsque Clara Haskil est née, le 7 janvier 1895, l'apparition dans la vie musicale de la capitale du pays de deux enfants prodige avait déjà mis le Tout-Bucarest mélomane en effervescence. Il s'agissait du violoniste Georges Enesco et de la pianiste Aurelia Cionca. Les deux s'étaient produits à l'Athénée Roumain, le monumental édifice situé au cœur même de la capitale et dont la construction s'était achevée en 1888. Ses portes s'ouvrirent largement à la musique le 5 mars 1889 lorsque l'Orchestre de la Société Philharmonique Roumaine donna son premier concert dans la somptueuse salle circulaire de plus de 800 places. C'est donc ici que le 16 janvier 1909 une fillette d'à peine 14 ans allait soutenir devant le public bucarestois son premier et inoubliable récital : Clara Haskil. Deux jours après, le 18 janvier 1909, l'affiche de l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique allait annoncer le début de la pianiste avec le *Concerto no. 3 en Ut mineur*, op. 37, de Beethoven, confirmant ainsi l'apparition d'un talent d'exception.

Bien que l'entrée de Clara Haskil dans la vie musicale roumaine au seuil du XXe siècle fût tenu pour un remarquable événement, l'histoire est là pour attester que des „cas" pareils ne restent pas singuliers dans la culture musicale nationale. Il serait suffisant de rappeler que l'apparition à Paris du petit pianiste transylvain Carl Filtsch (1830—1845) a fait l'étonnement de Chopin et de Liszt, ses tournées en Italie, Autriche, Hongrie, France et Angleterre jalonnant le triomphe d'„un musicien de génie". Deux autres pianistes, s'étant affirmées en public à l'âge de 6 et 7 ans, respectivement, Cella Delavrancea (née en 1887) et Aurelia Cionca (1888—1962), ont comblé de stupeur les auditeurs de Bucarest. La première, Cella Delavrancea, va se singulariser comme un phénomène biologique unique dans l'histoire de la musique universelle par ses mémorables apparitions en public à l'âge de 100 et 101 ans avec des pièces de Chopin, Bach et Scarlatti. Enfin, de la série des „enfants prodige" qu'aura enregistrée l'art du piano en Roumanie ne saurait manquer le grand ami de Clara Haskil, le regretté Dinu Lipatti (1917—1950), l'inégalable artiste du clavier contemporain.

De ce bouquet de talents exceptionnels, Clara Haskil se détache non seulement par sa sensibilité proverbiale et sa nature intériorisée peu commune — et qui l'a vouée à un véritable isolement social —, mais aussi par une exemplaire modestie professionnelle qui l'a touojurs poussée à se tenir à l'ombre des vedettes. Toute enfant déjà, Clara évitait avec préméditation la publicité, préférant l'anonymat du travail intime de laboratoire. Gratifiée de cette intuition native qu'est le propre des talents d'exception, la petite musicienne aborda avec une égale passion tant le piano que le violon. Plus tard, notamment à l'époque de ses études et de ses débuts à Vienne, Bucarest et Paris (1902—1911), un nuage de mélancolie, voire de tristesse, l'enveloppait... Il se peut qu'il ne fût pas tant le résultat de sa nature inquiète que de son précoce isolement des siens, de sa solitude et de son éloignement du pays, de ses parents et sœurs et, surtout, de la mort inattendue de son père, survenue en 1900, quand elle n'avait que cinq ans. „Si le professeur est content de moi, dis, irons-nous à Bucarest en été ?" — était le refrain qu'elle répétait sans se lasser à son oncle, Avram Moscuna, après deux années d'un séjours assez mouvant à Vienne. Une fois à Paris, la distance de Bucarest lui parut sans bornes. Son biographe, Th. Bălan, raconte qu'à ses instants de loisir elle pliait des bouts de papier sous la forme de petits oiseaux, écrivant dessus avec nostalgie et espoir : „Bucarest, Bucarest, viens à Paris !".

Il faut dire aussi que la capitale de la Roumanie jouissait à la fin du siècle dernier et au tout début de celui-ci de la réputation d'être „un petit Paris". Sur la scène du Théâtre National passaient des troupes lyriques et dramatiques roumaines, italiennes, allemandes et françaises, jouant opéras, opérettes, comédies et tragédies dont les premières mondiales venaient à peine d'avoir eu lieu. L'année même où Clara Haskil s'est inscrite au Conservatoire de Bucarest, les échos de la première de l'opéra roumain *Petru Rareş* de Eduard Caudella (1900) étaient encore sur toutes les lèvres, alors que la compagnie dramatique, à la tête de laquelle se trouvait la célèbre comédien Constantin I. Nottara, inaugurait la saison théâtrale du National (le 22 septembre 1901) avec *Jules César* de Shakespeare. La fameuse cantatrice Hariclée Darclée annonçait le 13 janvier 1903 six spectacles d'opéra avec *Manon, la Bohème, Traviata, Tosca, Paillasse* et *l'Elixir d'amour*. L'Opéra italien de Bucarest, sous la baguette de Pietro Vallini, annonçait parmi les nouveaux ouvrages *Le Prophète, Samson et Dalila, Phèdre, Manon, Zaza* et *Andréa Chénier*. Au Jardin „Otetelişanu", la troupe de Nicu Poenaru donnait, pendant la saison de l'été 1903, l'opérette *Les vingt-huit jours de Clairette* de V. Roger, tandis que le célèbre acteur Ermete Novelli, à la tête d'une compagnie italienne, apparaissait dans *Papa Lebonnard, Louis XI* et *La mort civile*. Sans oublier que Bucarest avait été l'hôte de Sarah Bernhardt, des ténors Alessandro Bonci et Ernest van Dyck, que les Bucarestois avaient eu l'occasion, au printemps de l'année 1903, d'assister aux spectacles de la troupe lyrique du Théâtre National de Prague avec *La Fiancée vendue, Le Baiser, Dalibor, les Contes d'Hoffmann, La Dame de Pique*. Le ballet était aussi présent : *Coppélia* de Delibes avec la célèbre ballerine Désirée Lebstein (Swanilda) et le maître de ballet Vincenzo de Crescenzo (Coppélius) faisait salle comble, dans l'enthousiasme général. Telle était donc l'ambiance à l'orée de notre siècle. Chez les Haskil, la musique était à l'honneur. Clara et ses deux petites sœurs commencèrent leur éducation musicale avec leur mère, Berthe Moscuna-Haskil, après quoi elles poursuivirent leurs études à l'Académie de Musique et Art dramatique. Lilly suivit le piano avec Julius Wiest (le maître de Georges Boskoff), la théorie de la musique avec Hermann Kirchner et la musique de chambre avec Dimitrie Dinicu. Bien que décrochant un diplôme avec la mention „Premier Prix", elle préféra embrasser la carrière pédagogique. Jeanne, la benjamine, tout en commençant de bonne heure l'étude du piano, opta pour le violon. Ses études avec Robert Klenck l'imposèrent dans la vie musicale : à peine diplômée du Conservatoire de Bucarest, elle interpréta le *Concerto pour violon et orchestre* de Brahms ; ensuite, les années de perfectionnement à Paris sous la direction de Lucien Cappet la situèrent parmi les virtuoses roumains du violon des premiers temps du siècle. Georges Enesco l'appréciait hautement et l'accompagna parfois dans ses récitals.

Cependant, dans cette famille par ailleurs si douée pour la musique, ce fut Clara qui, sans doute, arriva au sommet de cet art, devenant une figure de taille internationale. Profitant de la présence d'un piano Bösendorfer dans la maison paternelle, la petite Clara se mit seulette à „découvrir" les secrets du clavier. De plus, elle ne manquait jamais d'assister aux leçons hebdomadaires de Lilly, réceptive à tout détail d'ordre technique.

Sur la précocité de son talent exceptionnel, il existe un temoignage écrit, de Lilly Haskil (publié par le musicologue Th. Bălan en 1970) franchement révélateur : „A six ans, Clara, à qui notre mère avait parfois donné des leçons, jouait et déchiffrait avec la plus grande aisance des sonates faciles, des études de Bertini et Czerny, bref tout ce que je jouais moi même alors. Je me souviens d'une étude de Bertini (l'op. 29, no. 16) qu'elle jouait avec une grâce pleinee d'envolée. Elle en tirait quelque chose de merveilleux, d'artistique, qui ne cessait de me surprendre. Cela ne ressemblait plus du tout à ce que j'en savais et jouais. Il y a de longues années depuis, mais je l'entends toujours comme si c'était d'hier. D. G. Kiriac,

professeur au Conservatiore et maître de la société chorale „Carmen“ / qui fréquentait les Haskil — V. C. / présenta Clara à George Stephănescu et à Eduard Wachmann, tous deux professeurs au Conservatoire. George Stephănescu était alors titulaire de la chaire de chant. Il fut le premier à lui faire transposer en d'autres tonalités des morceaux qu'il lui jouait et que Clara entendait pour la première fois. Un jour, il lui joua un passage d'une sonate de Mozart, après quoi il lui dit : «A présent, joue-le aussi». La petite le reproduisit fidèlement d'après ouïe, sans la moindre hésitation. Une fois le passage achevé, G. Stephănescu essaya «un jeu» : il entama quelques phrases, puis, du coup : «Joue toi-même plus loin !» — ce qui voulait dire «improvise sur le même thème». Clara, de l'air le plus sérieux, réfléchit un instant et tout de suite aprés se mit à improviser en continuation, finissant par une cadence dans la tonalité originaire de la sonate. Le professeur Stephănescu en était bonnement ébloui. Il ne cessait d'affirmer dans son cercle d'amis que Clara était douée d'un talent hors pair. Il le disait partout pour que le monde ne s'imaginât pas que c'était là un pur compliment de complaisance envers la famille. Il ajoutait d'ailleurs qu'il serait nécessaire que Clara fît des études plus approfondies. On l'inscrivit donc au Conservatoire où elle fut répartie à la classe de Madame Zenide, dont l'âge était assez avancé. N'ayant pas l'habitude de pareilles élèves, Madame Zenide se maintint avec Clara aux vieilles méthodes, la remettant aux sonatines de Clementi, aux études de Czerny, et même des plus faciles et de beaucoup au-dessous des moyens de Clara. Elle lui demanda par exemple de travailler chaque main séparément pour des pièces que la petite savait par cœur aprés les avoir lues une seule fois“.

Il est vrai que Marie Zenide fut surprise du „phénomène Haskil“, mais, tout de même, nous semble exagérée l'affirmation que ni les autres maîtres du Conservatoire bucarestois ne se sont pas rendus compte des aptitudes musicales absolument singulières de Clara. Car enfin, il ne faut pas oublier qu'en 1895, le cours supérieur de piano fut, pendant quelque temps, donné par le célèbre pédagogue et pianiste concertiste Santiego Riera. De plus, lorsque la petite Clara s'inscrivait aux cours diurnes du Conservatoire de Bucarest (1901), la chaire de piano disposait de deux personnalités prestigieuses dans le domaine de la pédagogie européenne : Emilia Saegiu et Zoe Miclescu, cette dernière, élève de Liszt. Il est vrai également que la méthode d'enseignement appliquée par Marie Zenide a retenu sur place Clara, mais tout de même l'époque de ses études à Bucarest (1901—1902) a énormément signifié pour le développement et l'évolution harmonieux de l'enfant. Par exemple, en 1901, venait tout juste d'être établi un Comité Musical du Conservatoire ; c'est ce Comité qui s'occupa d'organiser le Chœur et l'Orchestre symphonique de l'institut bucarestois, deux ensembles qui groupaient tous les élèves. L'horizon musical de Clara Haskil n'a pu que s'agrandir et s'éclairer par le contact avec ce milieu musical où elle entrait à un âge si tendre (6—7 ans). Selon un nouvel horaire, les professeurs étaient tenus, au lieu de six heures par semaine, à un chiffre exactement double, de sorte que le temps d'étude quotidien des élèves fut en hausse, fait qui, à son tour, n'eut qu'un effet bénéfique sur la petite pianiste. Les résultats concrets du contact de Clara Haskil avec le Conservatoire de Bucarest ressort clairement d'un article publié à Vienne dans *Neue Freie Presse* du 31 janvier 1902 : „Ces jours-ci j'ai eu la visite d'un médecin de Roumanie — écrit Anton Door, professeur à l'Académie de Musique de Vienne — qui tenait par la main une enfant qui venait à peine d'accomplir six ans... Cet enfant est un exemplaire unique. N'importe quelle pièce lui fait-on entendre, elle la reproduit au piano dans la mesure où le lui permettent ses menottes, sans la moindre faute. Davantage même, elle la joue dans la tonalité qu'on lui demande. Une page d'une sonate de Beethoven, plus facile, que je lui ai mise devant les yeux, elle l'a jouée à première vue. On reste là, comme devant une énigme, car une semblable précocité spirituelle est tout à fait inaccoutumée“. De prime abord sans doute les remarques du professeur viennois paraissent sensationnelles mais elles dévoilent au fond une éducation *systématique* appliquée préalablement à ce talent exceptionnel. „Dans le programme des matières de l'année scolaire 1889—1890 — précise la monographie du *Conservatoire „Ciprian Porumbescu“ de Bucarest. 1864—1964* publiée à l'occasion du centenaire de l'institut —avaient été comprise des „piéces à déchiffrer à quatre mains, à première vue“. Cela veut dire que lorsque Clara commença sa classe de piano, elle a peut-être pris connaissance de ces devoirs imposés à ses camarades plus âgés et que, peut-être, attentive comme elle l'était de nature, elle aura „attrappé“ certains détails d'exécution par la simple présence à ces cours. Ce qui demeure révélateur c'est le fait qu'en 1902 (quand elle descendit à Vienne), Clara Haskil *possédait un niveau professionnel appréciable*, de toute façon apte à impressionner la célèbre professeur Door.

Malgré ses études de perfectionnement à l'*Akademie für Musik und darstellende Kunst* de Vienne (1902—1905) avec Richard Robert et, surtout, malgré ses succès de public remportés à l'occasion des concerts collectifs et notamment de son récital de 1905, malgré les éloges reçus de ses maîtres du Conservatoire de Paris (1905—1909) — parmi lesquels en premier lieu les opinions si favorables d'Alfred Cortot et Lazare Lévy —, malgré tout cela le regard et la pensée de Clara Haskil se main-

tenaient braqués sur l'auditoire bucarestois. A 14 ans, son rêve de donner un concert à l'Athénée Roumain de Bucarest se réalisa...

Sa première „rencontre" avec le public mélomane de la capitale de son pays natal eut lieu le 16 janvier 1909, avec un programme d'une immense difficulté technique vu la résistance physique d'une fillette de 14 ans. Mais l'Athénée Roumain n'était pas une maigre consécration pour l'artiste qui serait venu s'y produire. En 1898, c'est ici-même qu'avait triomphé Georges Enesco comme chef d'orchestre et compositeur. Parmi les solistes de la Société Philharmonique Roumaine on dénombrait (dans l'intervalle 1900—1909) František Ondricek, Henri Marteau, Karl Flesch, Gutheim Poensgen, Marguerite Artôt, Bessie Ionesco, Aurelia Cionca, Georges Boskoff, Cella Delavrancea, Socrate Barozzi, le chef d'orchestre Pietro Mascagni et tant d'autres encore. L'„épreuve du feu" était donc nécessaire à Clara Haskil pour évincer les préjugés d'un public snob et d'une presse musicale exigeante (qui avait ses termes de comparaison avec des personnalités de la taille d'un Georges Enesco, Florizel von Reutter, Jan Kubelik, Bronislav Hubermann !). Malgré tout, le récital de Clara Haskil en 1909 fut l'événement de la saison à Bucarest. L'affiche portait — selon la tradition et le goût de l'époque pour les concertistes „de prise" sur le public — le nom du violoniste Rudolph Malcher, professeur au Conservatoire de Bucarest ; de sorte que les pièces annoncées étaient de la plus grande résistance technique et d'exigeante virtuosité, tout en étant de large accessibilité : la *Chaconne* de Bach-Busoni, la *Sonate* op. 101 de Beethoven, l'*Arabesque* de Schumann, la *Nocturne en ré bémol majeur*, la *Berceuse* et les *Etudes no. 13* et *14* de Chopin, la *Toccata* de Saint-Saëns et la *IX*e *Rhapsodie („Carnaval de Pest")* de Liszt. „Il n'y eut pas à Bucarest beaucoup de concerts comme celui d'hier soir d'un niveau aussi haut et apte à transposer les auditeurs à un état d'âme aussi élevé" — même que cet autre : „Les initiés avaient bien appris que cette fillette de 13 ans (*sic !*) avait étonné les cercles musicaux de Vienne et de Paris mais, quand même, en ces temps de publicité, la méfiance subsistait... Cette enfant pourtant n'est pas seulement maître d'une technique remarquable, elle est aussi une nature d'élite car seule une nature de qualité supérieure peut provoquer l'émoi que nous donna Clara Haskil avec l'*Arabesque* de Schumann, la *Berceuse* et la *Nocturne* de Chopin. Dimanche elle jouera au concert symphonique et il ne faudrait pas que restent à Bucarest des mélomanes qui n'en aient pas pris connaissance car cette enfant qui, pour l'instant, n'est qu'une énigme, sera sans doute à l'avenir une grande personnalité artistique". Cette prédiction du critique musical Emil D. Fagure — comme d'ailleurs les remarques analogues de ses autres confrères, de *Dimineaţa*, de *L'Indépendance Roumaine*, de *La Roumanie* etc. — se sont vérifiées juste avec le temps.

En effet : deux jours après son récital, Clara Haskil, débutant dans un concert symphonique avec l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique (en fait la Philharmonie de Bucarest) sous la baguette de Dimitrie Dinicu, enthousiasma les auditeurs qui remplissaient la salle de l'Athénée Roumain dans le *Concerto no. 3 en ut mineur pour piano et orchestre* de Beethoven. Deux chroniques du même Emil D. Fagure (*Adevărul* no. 6962 du 20 janvier 1909 et no. 6963 du 21 janvier même année) confirmèrent l'exceptionnel succès de la toute jeune pianiste.

Le début de ce siècle a donc vu s'imposer à l'horizon de l'art pianistique roumain une génération de musiciens d'une authentique taille internationale — Aurelia Cionca, Cella Delavrancea, Georges Boskoff — et dans ce bouquet brillait Clara Haskil, la plus jeune messagére du clavier roumain contemporain. Dans le même temps, auprès de cette pléïade de virtuoses, le début du siècle coïncida avec la rentrée au bercail, après des études en Allemagne, de deux éminentes pianistes-pedagogues : Constanţa Erbiceanu et Florica Musicescu. Ce sont elles qui ont mis les bases de l'école de piano nationale moderne et se sont elles qui, de la chaire du Conservatoire de Bucarest, ont lancé à différentes étapes chronologiques, Dinu Lipatti, Valentin Gheorghiu et Dan Grigore, brillants continuateurs de Clara Haskil.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

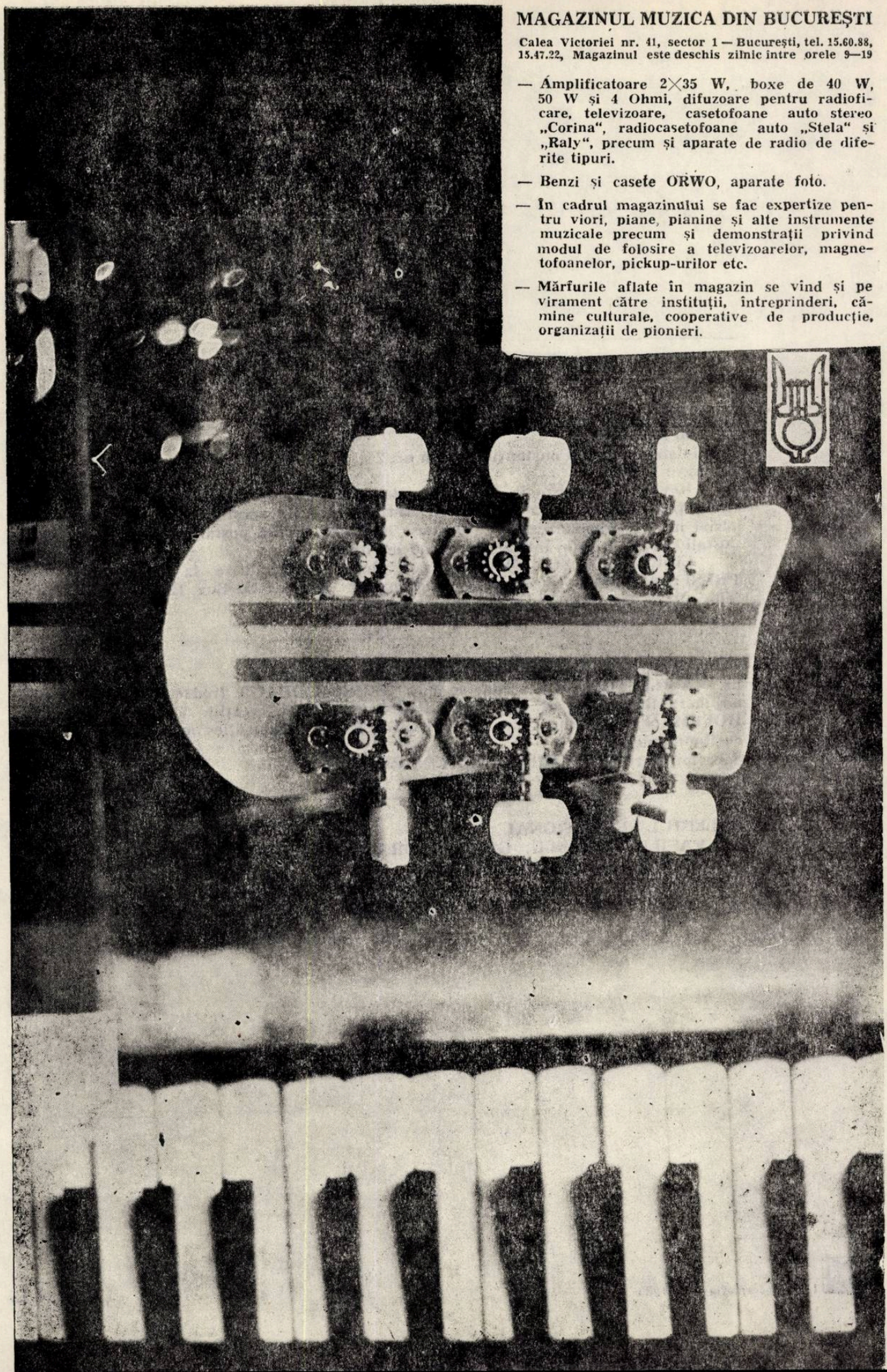
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— **Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de dife-rite tipuri.**

— **Benzi și casete ORWO, aparate foto.**

— **În cadrul magazinului se fac expertize pen-tru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magne-tofoanelor, pickup-urilor etc.**

— **Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, că-mine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.**



MUZICA Nr. 5 48 p. București — Mai 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Silvia Grosu-Jelescu — „Femeie la pian"

I. P. Informația — c. 1233

Lei 15

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
Sub semnul muncii și al unității depline 1

Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 3

Octavian Lazăr Cosma
Continuitate și înnoire în cultura muzicală românească 5

Eugenia Cernea
Din istoria unor cîntece de 1 Mai din România 7

Ileana Ursu
Creații noi consacrate aniversării Zilei de 1 Mai în cadrul mișcării muncitorești din țara noastră 12

STUDII

Constantin Ionescu-Vovu
Probleme ale stilului în interpretarea pianistică 15

★

Anca Florea
Simpozionul „Eminescu și muzica" . . . 19

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Luminița Vartolomei. Michaela Roșu, Mihaela Marinescu, Dana Teodorescu, Nicolae Brînduș, Ana Maria Avram, Alfred Hoffman, Dan Dediu, Oltea Șerban Pârâu, Grigore Constantinescu, Liliana Gherman 20

RECENZII

Marin Marian
Pe marginea unor dizertații celebre . . . 34

★

Ioana Ieronim
Din presa internațională 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ioan Tomi
Nicolae Boboc — portrait 37

Viorel Cosma
Clara Haskil — l'époque de ses études et de son début à Bucarest 43

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
Sous le signe du travail et de la parfaite unité 1

De l'activité de l'Union des compositeurs . . 3

Octavian Lazăr Cosma
Continuité et renouveau dans la culture musicale roumaine 5

Eugenia Cernea
Sur quelques chansons roumaines du „1er Mai". Leur histoire 7

Ileana Ursu
Nouvelles compositions consacrées à l'anniversaire du jour du „1er Mai" dans le cadre du mouvement ouvrier de Roumanie . . 12

ETUDES

Constantin Ionescu-Vovu
Problèmes de style dans l'interprétation pianistique. 15

★

Anca Florea
Le Symposium „Eminescu et la musique" . . 19

LA VIE MUSICALE

Signataires : Luminița Vartolomei, Michaela Roșu, Mihaela Marinescu, Dana Teodorescu, Nicolae Brînduș, Ana Maria Avram, Alfred Hoffman, Dan Dediu, Oltea Șerban Pârâu, Grigore Constantinescu, Liliana Gherman 20

COMPTES RENDUS

Marin Marian
En marge de quelques célèbres dissertations . 34

★

Ioana Ieronim
De la presse internationale 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ioan Tomi
Nicolae Boboc — Portrait 37

Viorel Cosma
Clara Haskil, à l'époque de ses études et de son début à Bucarest 43

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

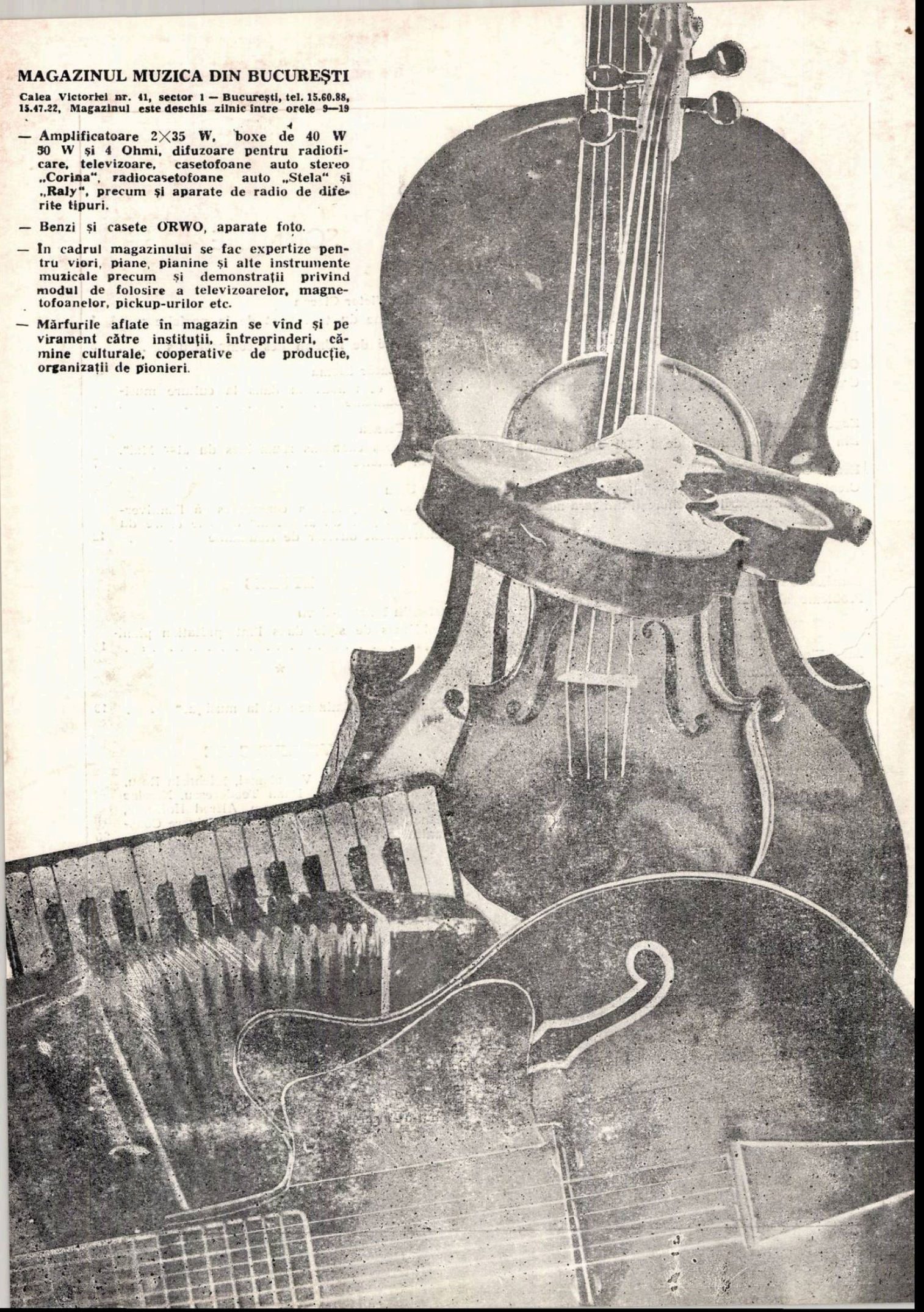
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— **Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de dife-rite tipuri.**

— **Benzi și casete ORWO, aparate foto.**

— **În cadrul magazinului se fac expertize pen-tru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magne-tofoanelor, pickup-urilor etc.**

— **Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, că-mine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.**



6

MUZICA

IUNIE 1989

EVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

Mesajul tovarășului Nicolae Ceaușescu secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, cu prilejul Simpozionului omagial „Mihai Eminescu" 1

Doru Popovici
Critica muzicală — factor de educație patriotică 3

Speranța Rădulescu
Tendințe în evoluția muzicii noastre folclorice . 5
Din activitatea uniunii compozitorilor 7

ÎNSEMNĂRI

Marcel Frandeș
Cîteva implicații ale unor categorii estetice în arta interpretării muzicale 9

CREAȚII

Fred Popovici
Simfonia „Jurnal" de Maia Ciobanu 11

Anca Florea
Constantin Bobescu — 90 de ani 15

PORTRETE DE INTERPREȚI

Adrian Iorgulescu
Steliana Calos 17

Anca Florea
Viniciu Moroianu 18

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Mihai Cosmin-Bobescu, Veronica Berbescu-Zbarcea, Elena Zottoviceanu, Nicolae Brînduș, Michaela Roșu, Ada Brumaru, Anca Florea, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Mihai Cosma, Luminița Vartolomei, Marin Marian, Grigore Constantinescu, Casiu Barbu, Alexandru Bădulescu 20

DE PESTE HOTARE

Cristina Sârbu
Anca Florea
Prezențe românești 34

Madeleine Karacașian
Globul muzical 35

Angela Jianu
Note 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ileana Ursu
Gheorghe Dumitrescu — portrait 38

Eugen Pricope
Iosif Gerstenengst — une vie devoûée à la musique d'orgue 43

SOMMAIRE

Le Message de Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain et président de la République Socialiste de Roumanie, à l'occasion du Symposium organisé en honneur du centenaire de la mort du poète Mihai Eminescu 1

Doru Popovici
La critique musicale, un facteur d'éducation patriotique 3

Speranța Rădulescu
Tendances dans l'évolution de notre musique folklorique 5
De l'activité de l'union des compositeurs . . . 7

NOTES

Marcel Frandeș
Certaines catégories esthétiques dans l'interprétation musicale et quelques-unes de leurs implications 9

ŒUVRES

Fred Popovici
La Symphonie „Journal" de Maia Ciobanu . . 11

Anca Florea
Constantin Bobescu à ses 90 ans 15

PORTRAITS D'INTERPRÈTES

Adrian Iorgulescu
Steliana Calos 17

Anca Florea
Viniciu Moroianu 18

LA VIE MUSICALE

Signataires: Mihai Cosmin-Bobescu, Veronica Berbescu-Zbarcea, Elena Zottoviceanu, Nicolae Brînduș, Michaela Roșu, Ada Brumaru, Anca Florea, Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Mihai Cosma, Luminița Vartolomei, Casiu Barbu, Alexandru Bădulescu 20

LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER

Cristina Sârbu
Anca Florea
Présences roumaines 34

Madeleine Karacașian
Le globe musical 35

Angela Jianu
Notes 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ileana Ursu
Gheorghe Dumitrescu — portrait 38

Eugen Pricope
Iosif Gerstenengst — une vie dévouée à la musique d'orgue 43

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

ANUL XXXIX NR. 6 (441) IUNIE 1989

MESAJUL TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU
secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, cu prilejul Simpozionului omagial „Mihai Eminescu"

În numele Comitetului Central al Partidului Comunist Român, al Consiliului de Stat și Guvernului Republicii Socialiste România, precum și al meu personal aducem un fierbinte omagiu marelui poet Mihai Eminescu, care, prin nemuritoarea sa operă, a cîntat poporul român, trecutul, prezentul și viitorul său, înscriindu-se pentru totdeauna în conștiința întregii noastre națiuni și în patrimoniul culturii universale ca exponent al unor luminoase idealuri și năzuințe de dreptate socială și națională de afirmare liberă, demnă și independentă a României.

Simpozionul omagial, prin care oamenii de știință și cultură cinstesc memoria poetului național Mihai Eminescu, constituie un puternic imbold pentru toți creatorii de literatură și artă din țara noastră de a-și pune întreaga lor creație — urmînd strălucitul exemplu al marelui lor înaintaș — în slujba poporului, a dezvoltării cuceririlor sale revoluționare, a făuririi socialismului și comunismului, a ridicării României pe trepte tot mai înalte de civilizație și progres.

Poet al poporului său, Mihai Eminescu a lăsat posterității imaginea unui artist legat trup și suflet de pămîntul țării sale, de aspirațiile spre mai bine ale maselor populare, receptiv la problemele majore ale epocii în care a trăit, ale luptei pentru apărarea și afirmarea ființei naționale — care au constituit în permanență izvorul veșnic viu al minunatei sale creații.

Nimeni mai mult decît Mihai Eminescu n-a dat expresie și n-a contribuit într-o asemenea măsură la afirmarea și punerea în valoare a frumuseții limbii române, a spiritului de înțelegere a legilor dezvoltării lumii. Cît de minunat sună și astăzi genialele versuri din poezia „La steaua": *„La steaua care-a răsărit / E-o cale-atît de lungă, / Că mii de ani i-au trebuit /, Luminii să ne-ajungă"*.

În opera lui Eminescu și-au găsit o nemuritoare oglindire paginile cele mai glorioase ale istoriei naționale, profundul patriotism al poporului român, gata să-și apere cu orice sacrificiu viața demnă și libertatea. Cît de minunat răsună cuvintele pline de demnitate prin care Mircea cel Mare afirma — în *„Scrisoarea a III-a"* — hotărîrea poporului român de-a-și apăra libertatea și independența ! *„Eu ? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul / Și de-aceea, tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul, / Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este"*.

Prețuind toate popoarele și valorile create de ele, Eminescu i-a urît pe cei care s-au rupt de popor și s-au pus în slujba străinilor. Neînduratoare, dar profund îndreptățite, izvorîte din cel mai curat patriotism, răsună versurile sale din *„Doina"* : *„Cine-a îndrăgit străinii, / Mînca-i-ar inima cîinii, / Mînca-i-ar casa pustia, / Și neamul nemernicia —"*.

Opera lui Eminescu a dat expresie marilor lupte sociale, încrederii în rolul proletariatului, al muncitorimii, pe care a chemat-o — prin versurile sale devenite legendare, din poezia *„Împărat și proletar"* — la luptă unită împotriva vechii orînduiri : *„Zdrobiți orînduiala, cea crudă și nedreaptă, / Ce lumea o împarte în mizeri și bogați ! / Atunci cînd după moarte răsplată nu v-așteaptă. / Faceți ca-n astă lume să aibă parte dreaptă, / Egală fiecare, și să trăim ca frați !"*.

Cît de profund legată de creația lui Eminescu, de prezentul și viitorul țării noastre, cît de luminoasă și înălțătoare se arată dragostea lui pentru pămîntul patriei ! *„Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Țara mea de glorii, țara mea de dor ? / Brațele nervoase, arma de tărie, / La trecutu-ți mare, mare viitor !... / Dulce Românie, asta ți-o doresc"*.

Această fierbinte urare a lui Eminescu și-a găsit astăzi deplina împlinire în patria noastră socialistă, liberă și independentă, în care poporul — zdrobind orînduirea cea crudă și nedreaptă, lichidînd pentru totdeauna exploatarea și asuprirea — își făurește, în strînsă unitate, sub conducerea partidului nostru, propriul său viitor, socialist și comunist.

Constituie o mare mîndrie pentru poporul român faptul că în anii ce au trecut de la eliberarea țării, și îndeosebi după Congresul al IX-lea al partidului — care a inaugurat o perioadă de profunde transformări revoluționare în toate domeniile —, România a obținut strălucite realizări în făurirea societății socialiste, în creșterea potențialului economic și a avuției naționale, în înflorirea științei, artei și culturii, în ridicarea generală a nivelului de trai, material și spiritual, al tuturor oamenilor muncii.

Toate aceste istorice realizări ilustrează cu putere justețea politicii partidului nostru comunist, forța și superioritatea orînduirii socialiste, pe care o edificăm cu succes în România, minunata capacitate a poporului român de a asigura — sub conducerea partidului — progresul și înflorirea continuă a patriei noastre socialiste.

Omagiind astăzi opera luminoasă a lui Mihai Eminescu — ca de altfel a tuturor marilor creatori din toate domeniile —, avem datoria să dezvoltăm și să îmbogățim permanent, cu noi și noi creații, minunatul patrimoniu național — tezaur de gîndire înaintată, revoluționară, care, prin conținutul de idei și mesajul profund umanist și patriotic, reprezintă o contribuție de seamă la mobilizarea întregului popor în edificarea noii orînduiri, la formarea și educarea omului nou, înaintat, constructor conștient și devotat al socialismului și comunismului în România.

Apreciind munca și realizările creatorilor de artă și cultură contemporani, partidul, societatea noastră le adresează acestora chemarea de a realiza noi opere literar-artistice, de toate genurile, care să reflecte pe larg marile înfăptuiri ale poporului român, strălucitele fapte ale constructorilor socialismului care, într-o perioadă istorică scurtă, au ridicat patria noastră la un nivel înalt de civilizație și cultură, transformînd năzuințele și visurile înaintașilor despre un viitor liber și fericit, într-o realitate concretă a României de azi.

Așa cum a făcut însuși Eminescu, numai trăind împreună cu poporul, realizînd creații legate de viața poporului, participînd activ la făurirea prezentului și viitorului patriei noastre, creatorii de literatură și artă de azi pot realiza opere de înaltă valoare, își pot îndeplini nobila misiune ce le revine în amplul și complexul proces al dezvoltării revoluționare a societății noastre, în care tot ce se realizează este destinat înălțării patriei, creșterii bunăstării și fericirii omului, a întregii națiuni, întăririi independenței și suveranității României.

Cinstind memoria lui Mihai Eminescu, să facem totul pentru a asigura înfăptuirea neabătută a programului partidului de construcție socialistă, pentru înflorirea continuă a artei și culturii românești, pentru sporirea forței sale educative, a mesajului său profund umanist, revoluționar, să creăm și să dăm poporului noi și valoroase opere care să slujească progresului și înălțării patriei, ridicării conștiinței socialiste, dezvoltării înaltelor trăsături ale omului nou, înaintat, făuritor conștient al celei mai drepte și umane societăți, al visului de aur al omenirii — comunismul!

NICOLAE CEAUȘESCU

Critica muzicală - factor de educație patriotică

Doru POPOVICI

Atîta timp cît există, sub cerul emoționant al lumii Euterpei, ramurile creației, interpretării, muzicologiei și pedagogiei, este imperios necesar să existe și o critică muzicală ! Cu alte cuvinte, pledăm pentru o critică în sensul cel mai constructiv al noțiunii, în virtutea căruia, să fie reliefate aspecte pozitive ale manifestărilor din lumea artei sonore, dar, totodată, să nu lipsească nici cele negative. Pentru a fi un critic muzical, în semnificația înaltă și mișcătoare a noțiunii, cel care o face are obligația de a avea o solidă pregătire profesională. Ba mai mult chiar ... pentru a da lecții altora, care să te respecte, este foarte important ca să te fi realizat într-un domeniu al minunatei lumi orfice : fie în cel al creației propriu-zise, fie în cel al interpretării, muzicologiei sau pedagogiei. Dacă ne gîndim la marii noștri critici din perioada interbelică — ne referim la Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, George Breazul, Constantin Brăiloiu, Emanoil Ciomac — nu putem să nu ne aducem aminte de seriozitatea cu care abordau problemele estetice și etice ale frumosului exprimat prin sunetul muzical. Stilul criticului muzical trebuie să fie foarte limpede și în același timp să presupună și un talent literar. Avînd o limbă atît de muzicală, în care cuvintele cîntă... este recomandabil să înclinăm spre un stil care să atragă cititorii, cu metafore expresive, comparații convingătoare, considerații precise, ca în cele din urmă să se poată constata o opinie clară. Cînd este vorba de analiza unei compoziții este cazul să se țină seama de criteriul valorii sau, altfel spus, criteriul valorii este determinat de forța emoțională a unui opus, de măiestria sa, de ancorarea într-o cultură a poporului, în mijlocul căruia s-a născut muzicianul, de o corelație subtilă, dar deplin convingătoare, între noțiunile de tradiție și inovație, național universal și mai ales dintre etic și estetic. Nemaivorbind de aspectul atît de important care este generarea unui dialog între compozitor și public. Orice exclusivism estetic este nociv. Nu mijloacele de expresie în sine hotărăsc valabilitatea unei creații ci, calitatea ei esențială de a fi un factor de educație patriotică ! Și în acest climat spiritual elevat putem spune fără să greșim că întîlnim compozitori foarte dotați, unii tradiționaliști, alții novatori, dar întotdeauna în consonanță cu marile teme ale omului de omenie. În contextul acestor teme majore nu pot lipsi dragostea pentru pămîntul natal, tematica istorică, a păcii și a prieteniei între popoare, a muncii și, nu în cele din urmă, a dragostei curate.

În ceea ce privește arta interpretativă, menirea criticului muzical este de a porni de la faptul că nu se poate vorbi despre expresivitatea conținutului fără însușirea unui meșteșug apreciabil, care să conducă pe muzicianul respectiv spre drumul încîntător al măiestriei autentice, care întotdeauna a fost, este și va fi legată de un bogat fond de idei și de sentimente și nu numai de elementele de formă. Mai ales tinerilor instrumentiști, cîntăreți, dirijori și regizori trebuie să li se arate neîmplinirile, dar întotdeauna sub cerul unei bune credințe, încît aceștia să nu fie niciodată descurajați.

Criticul, care, prin opera sa rezistă timpului este și un critic de direcție. Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, George Breazul, Constantin Brăiloiu au pledat pentru o școală românească de compoziție, au luptat împotriva acelora care au promovat o estetică muzicală apatridă, o estetică a mimetismului — în sensul copierii unor curente din alte țări, în perioada interbelică și uneori, chiar în anii României contemporane, această copiere era și este legată de producția unui vest european crepuscular — la care am adăuga lupta împotriva superficialului spirit de adorare a „artei pentru elite", precum și împotriva îngrozitorului spirit ddizolvant, spirit care în cele din urmă se contopește jînă la identificare cu dezumanizarea. Optimismul — în sensul în care au pledat marii clasici, cum ar fi Goethe de pildă — trebuie să fie scopul general al artei. Cu alte cuvinte, nimeni nu cere din partea artistului o edulcorare, un idilism ieftin, o zugrăvire a realității în culori roz ; nu, niciodată un critic de direcție, care întîi de toate este un educator al maselor, nu poate concepe o asemenea poziție față de frumos. Însă e bine să ținem seama că pesimismul exacerbat, izolarea de marile probleme ale umanismului, de marile imperative etice ale epocii României zilelor noastre, de profundele probleme ale educației patriotice — toate acestea transformă pe criticul muzical, dar și pe cel de artă plastică, literară, cinematografică, într-un simplu recenzent și nu într-un exponent solar al culturii identificate problemelor majore.

Inconsecvența criticului de artă poate fi remarcată în unele cazuri, pornind de la faptul că a greși este omenesc. Dar a persevera într-o inconsecvență semnifică o mare eroare, deoarece în acest fel publicul este total derutat. Ce

prestigiu poate să aibă un critic care își schimbă punctele de vedere de la an la an ? Ce respect putem să-i purtăm unui critic total neobiectiv ? Nemaivorbind de critica pătimașă, aceea care ni se înfățișează în totală disonanță cu sensul luminos al dictonului latin „sine ira et studio" ; sau, așa cum spunea un mare cărturar român, — l-am numit pe George Călinescu — criticăm opera și nu omul care a realizat-o.

Una este să respectăm tradiția și alta este s-o preluăm necreator. Nu tot ceea ce s-a realizat în trecut este și valoros. Unele opere poartă amprenta unui meșteșug evoluat, dar, conținutul lor ni se prezintă în discordanță cu estetica și etica zilelor noastre. În acest caz intervine înțelepciunea și spiritul selectiv al criticului, care are obligația nu de a deruta ci de a convinge pe cititor asupra adevăratului drum pe care trebuie să-l aleagă artistul zilelor noastre. În acest sens nu putem accepta nici teza lovinesciană, în virtutea căreia, folclorul românesc, clasicismul nostru — în mare vorbind, tradiția milenară a culturii românești — ar fi anacronice —, în timp ce curentele moderniste din vestul european trebuie socotite ca un far călăuzitor. O spunem deschis : în acest context, de un colorit cenușiu, preferăm tezele lui George Călinescu, pledoarie pentru o artă profund națională, creată printr-o strînsă legătură dintre tradiție și inovație, dintre național și universal, dintre etic și estetic. În artele plastice, în trecut, un exemplu luminos ni l-a oferit Petre Comarnescu. Revenind la lumea Euterpei, nu putem să nu-i citățm pe aceiași Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Mihail Andricu, George Breazul, Constantin Brăiloiu, Emanoil Ciomac. Cei care au fost convinși că a cunoaște bine arta secolului XX este imperios necesară, ceea ce nu înseamnă că trebuie s-o și copiem. Ca un fost elev al maestrului Mihail Andricu pot afirma, din inimă curată — și nu dintr-un fals respect pentru mult regretatul meu dascăl — că nu am întîlnit mulți compozitori contemporani, atît în țară cît și în străinătate, care să fi fost atît de ahtiat după informații, ascultînd opusurile noi și analizînd toate curentele. Dar, este cazul să accentuez că, nu am întîlnit mulți compozitori ai secolului nostru care să fie atît de personali și atît de adînc ancorați în sufletul poporului român. Într-o zi Mihail Andricu mi-a spus : „Cînd eram student la conservatorul din București și mai apoi, la clasa lui Fauré, la Paris, am remarcat că unii compozitori credeau că numai drumul lui Debussy, departe de folclorul românesc, este cel care te salvează de așa-zisul „provincialism muzical". Din păcate, aceștia, vrînd să fie „mari europeni", în cele din urmă au devenit niște epigoni ai lui Debussy. În timp ce Dumitru G. Kiriac, care a studiat și el la Paris și a cunoscut bine impresionismul legat de numele lui Debussy și Ravel, a rămas granitic legat de vibrațiile pămîntului strămoșesc. De la el am învățat că un lucru oricît de simplu, realizat în lumea compoziției, dar cu un meșteșug solid, cu o nobilă expresivitate, în armonie cu spiritualitatea românească rezistă timpului, chiar dacă autorul nu are decît talent, fiind departe de sensul olimpian al noțiunii de geniu. În zilele noastre, unii tineri compozitori, pur și simplu copiază așa-zisa avangardă atonală și atematică din vestul european. Ei greșesc așa cum au greșit în vremea studenției mele cei ce i-au copiat pe Debussy și pe Ravel, compozitorii ce au reprezentat avangarda muzicală din primele decenii ale veacului nostru. Deci, a cunoaște totul, muncind intens într-o viață este un lucru necesar, dar a crea înseamnă, întîi de toate, a da naștere la o operă profesionistă, națională, educativă, deci de un înalt conținut moral și în felul acesta, cei ce o analizează pot înțelege mai bine sufletul neamului din care face parte creatorul". Analizînd opera lui Mihail Andricu în cărțile, eseurile, studiile și articolele mele și meditînd la cele afirmate la clasa de compoziție, de acest distins exponent al neoclasicismului românesc, am ajuns la concluzia senină, potrivit căreia, între opera sa și concepția sa despre artă este o armonie cuceritoare..

Aruncînd o privire de ansamblu asupra criticii muzicale românești vom constata că sînt multe realizări pozitive, de care o viitoare istorie a muzicii românești va ține seama. Dar, cum este și firesc, în ambianța unei munci intense, există și neîmpliniri. În primul rînd am dori ca să nu fie antrenați în această muncă decît muzicieni cu un indiscutabil prestigiu profesional. Repetăm pentru a nu știu cîta oară sensul aserțiunii lui Enescu : „nu poți da lecții altora, din moment ce tu nu reprezinți nimic în societatea în care tu viețuiești" ! În al doilea rînd cerem un stil literar, criticului respectiv, din care să rezulte că are har, că poate să impresioneze pe cititor și mai ales, în toată puterea cuvîntului, să convingă pe cei mai exigenți profesioniști. În al treilea rînd, nu credem că greșim cînd socotim că polemica este necesară. Desigur atunci cînd ea este făcută cu bună credință, la obiect și departe de orice interese meschine. Sîntem total împotriva polemicilor în care, cel criticat, în loc să răspundă la problemele respective, își îndreaptă condeiul spre alte aspecte și în acest fel, urmărind să creeze confuzie, pentru a-și masca lipsurile. În al patrulea rînd, ca o concluzie a considerațiilor noastre vom spune că un adevărat critic muzical este acela care transformă minunata lume a Euterpei într-un splendid mijloc de cunoaștere a lumii, atrăgînd atenția asupra rolului de înălțare a inimii, pe care îl are lumea muzicii, făcîndu-l pe om mai bun, mai util societății în care s-a născut, muncește și se dăruiește total, contribuind la mersul spre lumină al patriei sale.

Tendințe în evoluția muzicii noastre folclorice

Speranța *RĂDULESCU*

Muzica folclorică românească de azi este în plină devenire. În sine, devenirea nu este neobișnuită : ea a fost dintotdeauna modul firesc al muzicii de a exista, de a-și proba vitalitatea, de a evita anchiloza în forme canonice. Neobișnuit este însă ritmul ei, tot mai alert în ultimele decenii. Sensurile prefacerilor sînt și ele, în bună parte, cele care s-au conturat încă de la începutul secolului — o perioadă bine cunoscută, pe care o vom lua aici ades ca termen de referință. Densitatea și adîncimea lor sunt însă fără precedent.

Muzica folclorică se primește în contextul modernizării sub toate aspectele a satului — climatul ei cel mai propice — și sub influența tuturor categorilor de muzică pe care le produce și consumă orașul. Presiunea factorilor înnoitori exogeni sporește, dar se distribuie diferit la nivelul compartimentelor sale distincte (genuri, specii, zone folclorice). Evoluția denivelată a componentelor minează calitatea de sistem integral a ansamblului, pune la încercare mecanismele sale de selecție, respingere și integrare a elementelor străine. În plus, transformările sunt deseori — așa cum vom avea prilejul să arătăm aici în repetate rînduri — consecința acțiunii unor forțe divergente, care se echilibrează aproximativ. Totuși, sub raport global, muzica românească rămîne un organism robust, cu serioase resurse de autoconservare, a cărui degenerescență este încă o chestiune de perspectivă îndepărtată. De altfel, tendințele generale ale evoluției ei — pe care le punctăm acum — diferă, în esență, de cele care se înregistrează în muzica celorlalte popoare dunărene.

Cea dintîi tendință vizează *revalorizarea funcțiilor* sale generice și specifice. Spre exemplu, afilierea comunitară prin muzică devine, în mediile de țărani recent urbanizați, rememorarea nostalgică a unei trecute și ocrotitoare apartenențe, păstrarea unor vechi repere culturale într-o lume mai largă, altfel alcătuită, în care noul venit își găsește în timp locul și rostul. În mediile rurale, ea devine, dimpotrivă, afirmarea individului-interpret sau chiar opunerea lui față de comunitate. Căci — fapt important — azi nu mai cîntă toți sătenii, ci numai unii din ei, care pe acest temei se socotesc „aleși". Ceilalți s-au retras pe poziția mai comodă a consumatorului, a celui care cere să fie, sau se lasă, servit de muzică. Comunitățile tradiționale încredințează tot mai mult satisfacerea trebuințelor lor de muzică profesioniștilor sau — în ocazii ne-festive — mijloacelor comunicării de masă. Spectacolul de folclor, radioul, televizorul, discul și caseta fac o strînsă concurență lăutarului, dar nu au nici o șansă de a-l înlătura ; căci acesta din urmă nu este un emițător impersonal, ci un personaj participativ, care cunoaște și respectă preferințele și gusturile celor cărora li se adresează.

Funcțiile rituale și magice ale muzicii tind să se obscurizeze. În relația de determinare cvadruplă : funcție — prilej — text muzical — mod prescris de interpretare, o relație cîndva foarte festă, funcția este poate prima care își șubrezește poziția, intră într-o nebuloasă care pune sub semnul precarității influența sa asupra celorlalte. Granița dintre muzica ceremonială și cea neceremonială își tocește tăișul, cea dintîi se pierde sau devine disponibilă, susceptibilă de a fi atrasă în alte genuri. Se sustrag însă, firește, acestei defuncționalizări muzica ritualurilor de trecere din „ciclul vieții" (nunta, înmormîntarea) și a riturilor de propițiere legate de înnoirea anului, foarte vii încă pe teritoriul românesc. Funcțiile specifice ale muzicii nerituale tind să se dizolve toate în generica funcție de divertisment (individual și/sau colectiv).

Tranformări sensibile se declanșează și în ordinul atitudinilor și gusturilor purtătorilor de folclor. Cu adevărat nouă, fără precedente serioase în trecut, este atitudinea reflexivă față de propria creație. Oamenii observă că muzica lor, îndeosebi cea mai veche, pe care se pregăteau să o abandoneze, este prețuită de instituții și persoane vrednice de stimă. Ceea ce înseamnă că ea nu este un simplu atribut al ignobilei lor condiții sociale. Faptul echivalează cu o confirmare exterioară a rațiunilor tainice ale atașamentului lor pentru muzică, un imbold de a o păstra fără complexe.

În paralel cu atitudinea contemplativă și reevaluativ-conservatoare se configurează — sau mai degrabă se consolidează — și atitudinea opusă : de indiferență față de tot ce nu mai e în pas cu vremea, avînd drept corolar receptivitatea sporită față de mode. Moda — moda unui stil, a unui gen, cîntec sau interpret — prinde azi, în fluxurile și refluxurile ei, întreaga țară. Pe la începutul secolului erau în vogă romanțele populare ; cu 40—50 de ani în urmă — muzica oltenească și vedetele ei ; în ultimul deceniu sufragii unanime întrunește un stil hibrid, bănățean-sîrbesc, cu o ciudată coloratură balcano-mediteraneeană ; ce va fi mîine ?

Dintre modificările de gust, semnificativă este preferința crescîndă pentru exprimările

muzicale ostentative. Discreția — una din calitățile cu aparențe durabile a folclorului românesc — pare astăzi obositoare, fără har. Frumoasă este în schimb muzica densă, gălăgioasă, cîntată de ansambluri mari, cu instrumente penetrante ajutate de stații de amplificare. Abandonarea discretului și cultivarea ostentativului urmează un curs firesc, croit și lărgit treptat încă de la începutul veacului ; mecanismele ei interne sunt însă acum accelerate sub influența tuturor categoriilor de muzică la care oamenii au acces prin radio și televizor (muzică ușoară, de jazz, de operetă, simfonică, patriotică).

Tranformările în planul *structurii muzicii* — transformări care le reflectă în mod mediat și cele din alte planuri — sunt cele mai frapante și în același timp mai marcate național. Asupra lor ne vom opri acum, pentru a le cîntări din perspectiva proprietăților structurale esențiale ale muzicii folclorice românești.

Diversitatea teritorială sau „orizontală" — diversitatea stilurilor, a genurilor și a repertoriilor, despre care Bartok afirma că este mai pronunțată la români decît la popoarele vecine de pe cursul superior al Dunării — se vede proiectată în cîmpul a două forțe divergente. Cea dintîi, conturată încă înainte de începutul secolului, o împinge spre o treptată diluare. Stilurile vechi locale cad în desuetudine iar piesele prin care se exprimă se retrag în fondul pasiv. În detrimentul lor cîștigă teren stilul „modern" (cu repertoriul său specific), cu trăsături românești generalizatoare, prelungindu-le coerent pe toate dar, în sine, mai degrabă impersonal. Acest stil s-a plămădit de o parte și de alta a Carpaților Meridionali, iar acum este antrenat într-o dispersie largă, la nivelul întregii țări. Stilul modern înlătură stilurile vechi care i-au premers, le fecundează, primenindu-le, sau se mulțumește să conviețuiască alături de ele. A doua forță tinde spre conservarea și chiar accentuarea diversității. Motivațiile ei sunt în genere extramuzicale. Cele mai semnificative — la care m-am referit deja prin ricoșeu — sunt :

— necesitatea proaspătului orășean de a atenua șocul desprinderii de sat conservînd - o vreme indefinită valorile culturale ale acestuia, singurele de care mai dispune pentru un moment ; și

— racordarea inconștientă sau deliberată a purtătorilor de folclor la politica culturală promovată de mijloacele difuziunii de masă. Acestea acordă o deosebită și consecventă atenție selectării unor piese reprezentative pentru fiecare zonă și interpretate în stil local pe cît posibil mai pur, piese pe care le difuzează în general cu menționarea originii lor. Profesioniștii imprimărilor pentru radio și disc se adecvează, sau mai exact se văd constrînși să se adecveze, acestei orientări. Uneori ei supralicitează chiar, dînd relief exagerat caracteristicilor zonale ale execuțiilor lor. O parte din interpreții de rînd — dar cu deosebire cei care au veleități de „artiști" și sunt în căutarea cheii succesului și afirmării — surprind și ei orientarea și încearcă să i se conformeze. Alții ajung de multe ori la același rezultat prin simpla imitare a vedetelor.

Stratificarea istorică — coexistența în aceeași unitate teritorială a unor stiluri și piese cu vechimi diferite — se acutizează în ultima vreme, dar în proporții sensibil inegale. În general, zonele folclorice robuste etalează cea mai mare varietate de stiluri și repertorii, pentru că supraetajează muzicile noi peste cele care le-au premers. Zonele mai fragile și deschise către cultura urbană se hrănesc de obicei din muzica zilei și o abandonează — cel puțin temporar — pe cea a generațiilor trecute. Forța unei tradiții se exprimă, de altfel, și în capacitatea de echilibrare a proceselor de conservare și înnoire.

Interșanjabilitatea quasi-nelimitată a textelor poetice și a melodiilor în muzica vocală neceremonială speculează faptul că versul românesc cîntat dispune de doar două tipare metrice : hexa- și octosilabul trohaic. Cel dintîi — cu pondere foarte redusă și în net declin — poate fi, de altfel atras / absorbit de primul, prin diverse artificii muzicale și poetice. În deceniile din urmă, interșanjabilitatea reacționează la două impulsuri divergente. Pe de o parte, ea suferă îngrădiri provizorii : cîntecele-șlagăr, în special cele difuzate prin mass media — și ele nu sunt puține ! — ipostaziază și impun pentru o vreme în conștiința purtătorilor de folclor unele asocieri stabile de versuri și melodii. Pe de altă parte, ea tinde să cuprindă și registrul muzicii ceremoniale : anumite cîntece, eliberate de coerciția funcțiilor ceremoniale, contextelor și modurilor prescrise de interpretare, își emancipează componenta muzicală și îi conferă acesteia libertatea de a se recombina cu orice versuri.

Convertibilitatea reciprocă a vocalului și instrumentalului, o proprietate pînă nu de mult pusă în evidență doar de anumite categorii ale muzicii neceremoniale, ia proporții hiperbolice. Orice piesă vocală are sau poate căpăta versiuni instrumentale și — ceea ce este mult mai important — aproape orice piesă instrumentală își poate acomoda un text poetic și deveni „cantabilă". Convertirea din urmă, a instrumentalului în vocal, presupune implicit și

Convertibilitatea reciprocă a genurilor. Convertirile se desprind de domeniul strict al muziciii vocale și tind să antreneze întreaga muzică instrumentală. Clivajul genurilor se extinde în paralel cu revalorizarea funcțională a muzicii și cu relaxarea interdependenței cvadruple funcție — context — piesă muzicală — mod de interpretare. Printr-o seamă de modificări uneori substanțiale — posibile datorită flexibilității melodico-ritmice a muzicii românești — cîntecul devine cîntec de leagăn, colindul interpretat monovocal cu un text apropriat devine cîntec epic, doina devine cîntec, cînte-

cul și jocul devin cîntece de joc etc. Reciprocele sunt și ele valabile ; dar convertibile predilecte sunt cele către genuri în ascensiune. Din acest punct de vedere, previlegiată este situația cîntecului de joc, care captează și prefăce piese și fragmente / reziduuri de piese muzicale provenite din orice gen. El se naște însă cu deosebire prin ritmizarea dansantă a cîntecelor sau prin proiectarea de versuri asupra melodicii de dans, uzînd de toate tipurile de convertiri pe care le îngăduie muzica românească : interșanjabilitatea text-muzică, transformarea reciprocă a vocalului și instrumentalului, clivajul genurilor.

Dar orice tip de convertire devine de neconceput independent de *variabilitate ;* Aceasta se menține și azi la cotele ridicate de altă dată, dar își deplasează accentele. Din instrument al conservării — printr-o multitudine de variante — a unui text muzical, ea devine primordial un instrument al „alterării (în sens etimologic), al prefacerii sale într-o entitate distinctă, eventual subsumată altui gen. Căci variabilitatea este și ea sub incidența a două forțe divergente. Prima îi îngrădește acțiunea : pentru a-și păstra identitatea o piesă muzicală se expune mai puțin modificărilor. Cea de-a două îi amplifică deschiderea : pentru a deveni un altul — ceea ce uneori înseamnă pentru a supraviețui — un text muzical se expune fără reticențe modificărilor de orice fel sau grad de adîncime.

Paleta timbrală — unul din registrele muzicii românești care și-a schimbat spectaculos înfățișarea — este și ea în orizontul unor orientări contrare. Muzica vocală se sărăcește și convenționalizează : multe moduri de emisie vocală arhaică se pierd în beneficiul timbrului mai nespecific al stilului modern. Dimpotrivă, muzica instrumentală se îmbogățește cu nuanțe, culori și combinații de culori inedite. Instrumentelor tradiționale (17 tipuri de fluiere, 6 tipuri de cimpoaie, 5 tipuri de buciume, drîmba, buhaiul etc.) li se alătură omologele lor construite din materiale de sursă industrială (metale, plastic, peliculă cinematografică ș.a.). Apoi, orașul pune la dispoziția oricui o mulțime de instrumente de fabrică : acordeonul cromatic, bateria de jazz, chitara electrică (melodică, bas și de armonie), orga electronică portabilă. Purtătorii de folclor nu ezită să le adopte. Tarafurile tradiționale le preiau și ele grabnic, împreună cu echipamentul de amplificare aferent. Instrumentele mai vîrstnice ale tarafului — vioara, viola, contrabasul, cobza, țambalul mic — sunt aprig concurate în taraf și uneori înlocuite. Se multiplică, pe tot cuprinsul țării, alcătuirile instrumentale cele mai bizare — spre ex. fluier păstoresc, vioară, orgă electronică, baterie de jazz, chitară bas — care, paradoxal, sunt capabile să interpreteze într-un stil folcloric fără cusur cele mai clasice cîntece și jocuri din bătrîni. În aceste înnoiri cu aparențe distrugătoare respiră o admirabilă forță de adaptare la viața contemporană, o forță care dă temeiuri credinței noastre în viitorul muzicii folclorice românești.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

Luna aprilie a găsit activul Uniunii Compozitorilor angajat în desfășurarea fazelor județene ale Festivalului Național „Cîntarea României" ediția a VII-a. În zilele de 1—3 aprilie, la Botoșani, Suceava și Piatra Neamț a avut loc etapa finală a formațiilor școlare și pionierești (muzică cultă, muzică corală, muzică ușoară, populară și dans) ● Între 6—9 aprilie, în București, 15—17 la Bacău, Focșani, Buzău, 20—25 Satu Mare, Oradea, Zalău, Cluj, 29 aprilie—3 mai, la Călărași, Ialomița, Constanța și Tulcea, s-a desfășurat aceeași finală a formațiilor școlare și pionierești cu participarea în juriu a compozitorilor Nicolae Coman, Vasile Spătărelu, Cristian Misievici și muzicologul Mihai Cozmei ● La 14—16 aprilie, la Craiova s-a desfășurat etapa finală a celei de-a XVIII-a ediții a Concursului Artei și Creației Studențești, secțiunea formații corale. Au participat în juriu compozitorii : Liviu Comes, Marin Constantin, Irina Odăgescu, Alexandru Racu, Constantin Ripă și muzicologul Mihai Cozmei ● La 19 aprilie, la Galați s-a desfășurat faza județeană a formațiilor și soliștilor de muzică ușoară ; în juriu a fost prezent compozitorul Gelu Mihăilă ● La 21 aprilie, la Uzinele „Griviția Roșie" a avut loc vizita de informare și documentare a delegației Uniunii compozitorilor și muzicologilor formată din prof. univ. Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, Vasile Tomescu, Laurențiu Profeta, Wilhelm Berger, Aurel Giroveanu, Marius Țeicu, Vasile Timiș, Doina Rotaru, Cornel Arion, Fred Popovici. Corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin a prezentat un concert pentru muncitorii uzinei ● La 23 aprilie la Ateneul Român s-a desfășurat concertul vocal-simfonic omagial „Sub steagul gloriosului partid" prezentat de Muzica Reprezentativă a Armatei, corul Școlii militare de muzică, soliști ai Operei Române, corul Filarmonicii „George Enescu", corul Ansamblului „Doina" al Armatei. Conducerea muzicală, col. Emilian Ursu.

A. V.

Noi lucrări la Birourile secțiilor

Secția de operă și balet

Paul Urmuzescu — *Luceafărul*, operă pe un libret de George Buluță

Secţia simfonică

Lucrări simfonice : Fred Popovici — *Simfonie de cameră pentru 11 soliști* ● Şerban Nichifor — *Simfonia VI-a „Arcuri în timp"* ● *Lucrări camerale :* Dan Bălan — *Trei lieduri* (În cîmp, Luminiș, Gîndul) pe versuri de Petre Ghelmez ● Doina Rotaru — *„Măști"* pentru violoncel și clarinet ● Liana Alexandra — *Larget* pentru orchestră de coarde ● Ulpiu Vlad — *„Rememorări din August"*, septet instrumental ● Elise Popovici — *Sonata nr. 2* pentru pian ● Ana Maria Avram — *Cosmofonie* pentru orgă solo.

E. R.

Secţia corală

Cristian Alexandru Petrescu — *Bine-ai venit frumoasă zi de mai* — cor mixt, v. Victor Tulbure ● Dan Bălan — *Noi cîntăm cu bucurie* — cor mixt, v. Mircea Block ● Adalbert Winkler — *Partidul brav erou* — cor mixt dedicat Congresului al XIV-lea al P.C.R. ; — *În inimă cu dragoste de țară* cor mixt, ambele pe v. Petre Nicolae ● Liviu Rusu — *Iubind în taină* — madrigal pt. cor bărbătesc pe v. de Mihai Eminescu ● Dan Mihai Goia — *Milioane de inimi, milioane de oameni* — cor mixt, v. Al. Andriţoiu ● Marin Constantin — *1 mai muncitoresc* — cor mixt, v. Nicolae Stoian ; — *Peste plaiul României* — cor mixt, v. Viorel Cozma ; — *Tîrgoviște cetate de legendă* — cor mixt, v. George Coandă ● Ion Pelearcă — *Baladă pentru Argeș* — cor mixt, v. Nicolae Boghian ● Gh. Stănescu — *Întîi mai* — cor mixt, v. Ilarie Hinoveanu ● Ion Cunțan — *Al paisprezecelea Congres* — cor mixt, v. Ion Cunțan ● Gh. Bazavan — *Partid al demnității românești* — cor mixt, v. Viorel Cozma ● Aurel Giroveanu *Sub steag biruitor* — solo bariton și cor mixt, v. Radu Selejan.

Secţia de muzică uşoară

Vasile V. Vasilache — *Baladă pentru țara mea ; — Nu vreau să fug de tine dragoste ; — Să cînte iubirea ; — Dacă voi iubi* — toate patru pe v. E. Rotaru ● Camelia Dăscălescu — *Deschidem cartea primăverii* (pt. 1 mai) v. M. Block ● George Vancu — *Să fie sara-n asfințit ; — Atît de dulce*, două romanțe pe v. de Mihai Eminescu ● Dan Stoian — *O luminoasă iubire*, v. D-tru Popescu Chiselet ● Marius Popp — *Serenadă tîrzie* — piesă instrumentală ● Laurențiu Profeta — *Strada îndrăgostiților* — v. Gina Teodorescu ● Adrian Enescu — *Scrisoare simplă* — v. Lucian Avramescu ● Virgil Popescu — *Te-am chemat tu n-ai venit* ● v. de Angel Grigoriu ● Dan Beizadea — *În țara mea* — v. D-tru Popescu Chiselet ; — *Ca o rază de lumină* — v. Dan V. Dumitriu ● Petre Firulescu — *Viața e o fată frumoasă ; — Viorile zării* — ambele pe v. de Aurel Felea ● Gelu Mihăilă — *Tu, doar ești primăvara mea* — v. George Mihalache ; *Ce-i cu tine inimă* — v. Gelu Mihăilă ● Richard Bartzer — *Sclipiri de stele* — piesă instr. ● Marcel Dragomir — *Nu știu că mă iubești* — v. E. Rotaru ; — *Păstrează-n inimă iubirea* — v. Dan Verona ; — *Elegie pentru o iubire* v. Mala Bărbulescu ● H. Mălineanu — muzica pentru piesa „Autorul este-n sală" de Ion Băieșu textele H. Mălineanu ● Johnny Răducanu — *Nopți albe ; — Rococo* — ambele piese instr. de jazz.

A. V

Secţia didactică

Dumitru Capoianu : *Semnale*, diptic pentru 2 trompete și 2 tromboni ● Tiberiu Fatyol : *Jocuri din plaiul natal* — pt. orchestră de coarde ● Livia Teodorescu : *Mixolidiana și Locriana* — pentru flaut, vioară, fagot, violoncel ● Paul Rogojină : *Capriciu rustic* — pentru 2 viori și pian ● Lucian Vlădescu : *Coral cu variațiuni* — trio pentru oboi, clarinet, fagot ● Mihaela Stănculescu : *Trio* pentru violină, pian, cello (fag.) ● Daniela Stoicescu : *Două miniaturi pentru pian* ● Ion Dobrinescu : *Două pastorale* pentru formație variabilă ● Felicia Donceanu : *Ghicitori cu zurgălăi*, suită pentru solist și zurgălăi, versuri F. Donceanu ● Aurel Giroveanu : *Veniți copii ai lumii*, v. Mala Bărbulescu ; *Frumoasă cum e România*, v. Carmen Constantinescu ; *Șoimii patriei de azi*, v. Mircea Block ● Adalbert Winkler : *Cîntă vesel pionierii* — suită pt. clarinet, vioară, pian ● Petre Magdin : *Efigie comunistă*, versuri Traian Reu ; *Rodim o patrie nemuritoare*, v. Nicolae Dragoș ; *Imn de slavă*, v. Viorel Cozma ● Dan Bălan : *Omagiu pionieresc*, v. M. Block ; *De ziua Dumneavoastră*, v. Mircea Block ● Nicolae Brînduș : *Din folclorul copiilor* — suită corală pe versuri populare ● Vasile Timiș : *Pe-ntinse zăpezi*, v. Al. Dinu Ifrim ; *Iarna*, v. Georgeta Moraru ● Ștefan Andronic : *Grăiul nostru*, v. Pavel Pereș ● Dan Buciu : *Patria*, versurile pionierei Andreea Mureșan ● Liviu Borian : *Frumoasa mea poveste*, v. Dumitru Grigoraș ● Gheorghe Stănescu : *De-o seamă cu visul patriei*, v. Ioan Vlasiu ● Doina Marian : *Furnicile*, v. Petre Ghelmez ; *Măi, grîule, grîușor*, v. populare ● D. D. Stancu : *Doar privirile curate* — suită pentru cor de copii, v. Mihai Negulescu ● Petru Stoianov : *Ghicitori muzicale* — suită pe v. de Val. Petculescu ● George Balint : *De joc*, v. populare ; Mihaela Sturza : *Bondarul*, v. M. Sturza ; *Trio* pentru oboi, flaut și harpă ● Valentin Petculescu : *Mica suită pentru chitară solo* ● Adalbert Winkler : *Cîntă vesel pionierii* — suită pentru clarinet și două violine ● Sorin Vulcu : *Joaca pe stradă* — divertisment pentru orchestră de copii (fl., clar., corzi., percuție)

S. N.

Lucrări noi intrate în biblioteca de difuzare a unlunii

Sorin Lerescu — *Cantata a II-a „Sevele patriei"*, pentru 2 recitatori, 2 soliști (soprană, tenor), cor mixt și orchestră, pe versuri de Nicolae Dragoș
Orchestra : 2+1, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4, 2, 3, 1 ; perc I-vibr., trgl., t-tom acuto, ptto acuto, simandra, campane ; perc. II-3 timp., glock., t-tam, w-block, t-tom medio, mrcs ; perc. III-marimba. sil., ptto medio, sonagli, gr. c., campane ; pf. (cel.) ; corzi.

Christian W. Berger — *Simfonia a II-a „Serbarea muncii"*
Orchestra : 3(1), 3(1), 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., perc. I-vibr., sil. ; perc. II-tamb. mil. c. c., trgl. ; perc. III-campanelli, 3 ptti sosp., gong ; perc. IV-campane tubulari, gr. c., 3 t-blocks ; arpa, cel. ; corzi

M. M.

ÎNSEMNĂRI

CÎTEVA IMPLICAȚII ALE UNOR CATEGORII ESTETICE ÎN ARTA INTERPRETĂRII MUZICALE

Marcel FRANDEȘ

Relativa autonomie a esteticii muzicale față de estetica generală ne permite o analiză a fenomenului interpretativ printr-o aplicare realistă a unei anumite categorii și anume cea a urîtului, evitînd literaturizările cu care sîntem oricum înțesați.

Interpretarea ca mediere între public și compozitor, realizată în cele mai bune condiții tehnice muzicale și expresive, presupune participarea intelectuală și afectivă a interpretului la dezvăluirea și transmiterea sensurilor lucrării muzicale. Pentru ca trăirea artistică să aibă loc autentic în domeniul actului muzical, conștiința se antrenează într-o atitudine de „pathos", adică de luptă acerbă pentru realizarea noetică a ceea ce garantează în mod evident adevărul. Primul strat al actului de trăire se manifestă în muzică drept actualizare cinetică. Al doilea strat al comunicării, tensional, se prezintă drept comunicare afectivă, obligatoriu non-noțională. Al treilea strat, intensional, al reprezentării, se manifestă ca „mimesis". În fine, al patrulea strat cuprinde așa-zisa „reducție de conștiință" care în muzică cere o prezență concretă a lumii sonorului, ducînd la cucerirea intropativă a conștiinței.

Există două categorii de bază ale interpretării : Interpretarea în stilul compozitorului-presupunînd o relativă obiectivitate și o oarecare depersonalizare, și o interpretare în stilul personal al interpretului, presupunînd o intervenție mai pregnantă a interpretului cu experiența sa de viață și muzicalitate. Ambele categorii de interpretare necesită cunoașterea caracterului și stilului compozitorului pentru reconstituirea creatoare a atmosferei epocii căreia îi aparține lucrarea.

În cartea sa „O estetică a urîtului" Karl Rosenkranz definește urîtul ca o medie între frumos și comic, acoperind o parte a esteticii. Nu există nici o altă știință căreia acesta să-i poată fi subsumat. Nimeni nu se miră cînd în biologie este dezvăluită noțiunea de boală, în etică cea de rău, în teoria dreptului cea de nedreptate, etc.

Cosmosul urîtului, pornind de la incipientele sale nebuloase haotice, de la amorfie și asimetrie, pînă la formațiunile sale intensive, în diversitatea nesfîrșită a dezmembrării frumosului prin caricatură, cuprinde lipsa de formă, incorectitudinea și diformitatea desfigurărilor ca trepte ale unei serii de metamorfoze, consecventă în sine.

Urîtul și-a căpătat drept de cetate în artă în măsura în care s-a putut el însuși integra în planul transfigurării artistice și asimila sensurilor esteticului. Fără a se pleda pentru o exaltare estetică absolutizantă, ostentativă a urîtului în artă, nu se mai poate astăzi în nici un caz ignora atractivitatea urîtului, a cărui structură constă în expresivitatea șocantă, adeseori fascinantă, și pe care, intuind-o artistul o potențează la maximum cu fantezia lui.

Satisfacția în fața urîtului are două sensuri : unul normal cînd, fiind anulat de contraacțiunea frumosului el își depășește partea sa de neîmplinire, și unul patologic, cînd o epocă este decăzută fizic și moral lipsindu-i capacitatea de înțelegere a frumosului adevărat și nu mai vrea să guste din artă decît picanteria corupției frivole.

Dacă în viața reală, cotidiană, repudierea urîtului este necesară, exprimarea chiar și hipertrofiată a acestuia în artă nu constituie cu necesitate o nonvaloare, ci adeseori din perspectiva unor idealuri umaniste, comportă avertismente cu semnificații critice constructive.

Lipsa de frazare devine abia atunci urîtă, cînd un conținut ar trebui să aibă o formă, dar ea nu este încă structurată astfel încît să corespundă esenței conținutului. Dacă această formă lipsește, atunci raportăm conținutul la aceastăformă presupusă de el ca destinată sieși și percepem această lipsă ca urîtă.

Lipsa de frazare devine urîtă atunci cînd sintaxa elementelor morfologice cu semnificație artistică esențială ar trebui să determine o ierarhizare expresivă a acestora din partea interpretului ; dacă această frazare lipsește, receptorul o resimte și o înlocuiește potrivit instinctului său, dar insatisfacția lipsei de frazare crează urîtul.

Amorfia, ca opus al unității, este în primul rînd lipsa delimitării spre exterior și a diferențierilor în interior. Ceea ce este limitat este mai frumos decît nelimitatul, întrucît reprezintă o unitate care se raportează la sine.

Nediferențierea este plictisitoare. La început o percepem cu plăcere ca pe o impresie de monotonie, căci unitatea și puritatea, îndeosebi, cînd sînt dublate de energie au ceva îmbucurător ; dacă se oprește însă la această unitate abstractă atunci ea devine prin caracterul ei

nediferențiat urîtă și insuportabilă. Un critic muzical ar scrie despre o astfel de execuție a unei fugi de J. S. Bach, spre exemplu, că a fost corect „dactilografiată".

În comparație cu plictisul egalității ce nu cunoaște schimbare, orice mișcare, chiar și cea a încetării și a dispariției este frumoasă ; dar ea devine urîtă dacă se produce acolo unde ar trebui să ne așteptăm mai puțin sau dimpotrivă la fermitate și desăvîrșirea configurației. Se constituie astfel *nebulosul* și *oscilatorul*. Nebulosul nu este aburul în care se poate învălui o formă, iar oscilatorul nu este dulcea văluire în care se poate pierde forma și nici armonizarea în care se poate stinge un ton ; ele reprezintă ininteligibilitatea expresiei, unde aceasta ar trebui să fie mai marcantă.

Arta se străduiește ca prin abstracția unor proporții asemănătoare să domine haoticul. *Simetria* nu ne înfățișează doar o simplă unitate sau o simplă varietate, ci o unitate care conține în egalitatea ei inegalitatea. A. Mendelsohn releva dialectica *agogicii deschise*, în care sensul expresiei muzicale se îndreaptă spre încărcare psihologică, spre tensiune, spre întrerupere, spre întrebare, exclamație, care așteaptă o continuare, și o *agogică închisă*, adică acel sens al expresiei muzicale care se îndreaptă spre rezolvare, spre destindere, spre un punct final sau spre o încheiere tranzitorie.

Cînd simetria lipsește cu totul, atunci o asemenea absență este mai suportabilă decît o lezare pozitivă a simetriei.

Falsul contrast ia naștere prin aceea că în locul opoziției ce se cere constituită apare doar diferitul care nu e capabil să creeze tensiuni. Contrastul devine însă urît dacă opoziția depășește o limită a tensiunii rezultînd goana după efect.

Disarmonia ia naștere cînd deosebirile intrate în contradicție nu se anulează reintegrîndu-se în unitatea lor. Nerezolvarea unei modificări de tempo în urma indicației rallentando prin revenirea la tempoul inițial este un exemplu. Orice simplă înlăturare sau finalizare fantastică a contradicției în locul necesității autodezvoltării sale imanente este pe cale de a deveni comică.

Ne găsim în fața unei *nearmonii* cînd diferențierile sînt în stadiu de simplă alăturare și neconcordanță ducînd la decăderea în pluralitate. De pildă, într-un ansamblu de muzică de cameră, atunci cînd fiecare interpret își joacă propriul rol într-o indiferență totală față de ceilalți.

A doua mare componentă a urîtului este *incorectitudinea*. Ea este încălcarea obligației, ca forma estetică să fie reprezentată în conformitate cu ceea ce îi aparține, conform conceptului ei, fără adăugarea nici unui element străin esenței sale și fără a fi supusă nici unei transfigurări care să-i contrazică normalitatea.

Lipsa greșelilor individuale ca singur merit al unei interpretări duce la o *corectitudine formală*, spre direcțiile academice în artă, iar minuțiozitatea și precizia ei devin penibile ; raportată la suflul creator al geniului o astfel de interpretare este rece și meschină, așadar urîtă. Arta trebuie totuși să pretindă corectitudine și nu are voie să adopte o greșită toleranță față de incorectitudine.

Corectitudinea fizică se stabilește prin compararea datului obiectiv-textul muzical, cu produsul artistic, interpretarea, ca discurs muzical viu.

Corectitudinea psihologică cuprinde sfera sentimentului cu expresia adevărată a pasiunilor în sunet, gest, mimică, precum și motivarea corectă a afectelor.

O interpretare este corectă numai atunci cînd vădește proprietățile unui anumit stil păstrîndu-l cu consecvență, conform esenței operei interpretate.

Stilul național individualizează legile generale ale idealului estetic. Școala românească interpretativă are un stil pregnant corespunzător idealului formării unui gust elevat în rîndul publicului.

În continuare să ne oprim puțin asupra noțiunii de *dilentantism*. Goethe afirmă : „Dilentantul sare etape, stăruie asupra unora pe care le privește ca scop și se consideră îndreptățit să judece din această perspectivă întregul, împiedicîndu-i astfel perfectibilitatea. El se pune cu necesitate în situația de a acționa după reguli false deoarece fără reguli el nu se poate manifesta nici măcar ca diletant, iar regulile obiective, corecte nu le cunoaște. Diletantismul introduce toleranța și bunăvoința în artă".

Motivul ultim al frumuseții, după unitate și corectitudine este libertatea în sens de *spontaneitate*. Lipsa de formă și incorectitudinea își ating apogeul, fundamental genetic, abia în lipsa acesteia.

Sublimul și plăcutul sînt subordonate frumosului absolut. Sublimul este negat, devenind astfel urît, prin aceea că în loc să înfățișeze infinitatea spontaneității în interpretare ne arată opusul ei.

Caricatura este autodistrugerea urîtului prin aparența nelimitării, ce se manifestă tocmai în deformarea idealului. Caricatura potențează extremele ordinarului și dezgustătorului, lăsîndu-ne să întrezărim totodată sublimul și plăcutul, prezentînd sublimul ca plăcut, ordinarul ca sublim, și nulitatea nediferențiată drept frumosul absolut.

Obișnuitul devine urît atunci cînd ni se înfățișează într-o multitudine de exemple ce nu reușesc să ne rețină atenția prin nimic, lipsindu-le individualizarea caracteristică.

Vincent d'Indy spunea că „interpretul care în anumite situații, nu ține seama decît de accentele tonice și le neglijează pe cele expresive comite o crimă de *lezritm*."

Frazarea, ca mijloc de expresie în interpretare, se opune entropiei muzicale, precum și obișnuitului.

La Celibidache frazarea are ca lege fundamentală proporționalitatea directă a dinamicii cu frecvența, echilibrarea culorii presupune dezechilibrarea dinamicii. Melodia trebuie să-și păstreze „profilul" dinamic indiferent de nuanța globală în care se execută. Dacă distribui nuanțele altfel decît o cere această lege, trebuie să fii conștient că o calci cu un anumit scop estetic.

În ceea ce privește sonoritatea, un alt mijloc de expresie în interpretare, formarea și dozarea ei trebuie să pună în valoare conținutul muzicii în funcție de genul și stilul respectiv. Sunetul urît este acel sunet ce nu servește transmiterii mesajului compozitorului. Imperfecțiunile fizice ale emisiei, dacă nu depășesc anumite limite dau acea căldură și viață care nu pot fi obținute de la o emisie desfășurată după legile riguroase ale acusticii clasice.

După cercetări recente, timbrul este considerat a fi determinat nu atît de specificul armonicelor existente în perioada de stabilitate a sunetului (corpul sunetului), cît mai ales de spectrul de armonice existente în perioadele de atac și extincție, de trecere de la piano la forte și invers, deci în perioadele de tranziție. Amputîndu-se „capul" și „coada" sunetului, audiția „corpului" nu mai permite identificarea sursei emitente, astfel violoncelul și fagotul nu se deosebesc sonor.

Fără a fi epuizat analiza raportului dintre interpretarea muzicală și categoria estetică a urîtului, am încercat să schițăm complexitatea unei laturi atît de importante ale fenomenului muzical și anume acel șir deschis, continuu de omonimii, creator în omonimie pe un substrat semantic ferm, cognoscibil, care este discursul muzical.

CREAȚII

SIMFONIA „JURNAL" DE MAIA CIOBANU

Fred POPOVICI

Simfonia Maiei Ciobanu a suscitat discuții, controverse estetice și tehnice, luări de poziții, de la contestație la elogiu ; este semnul — nu numai exterior — al apariției unui opus notabil și cu șansele perenității.

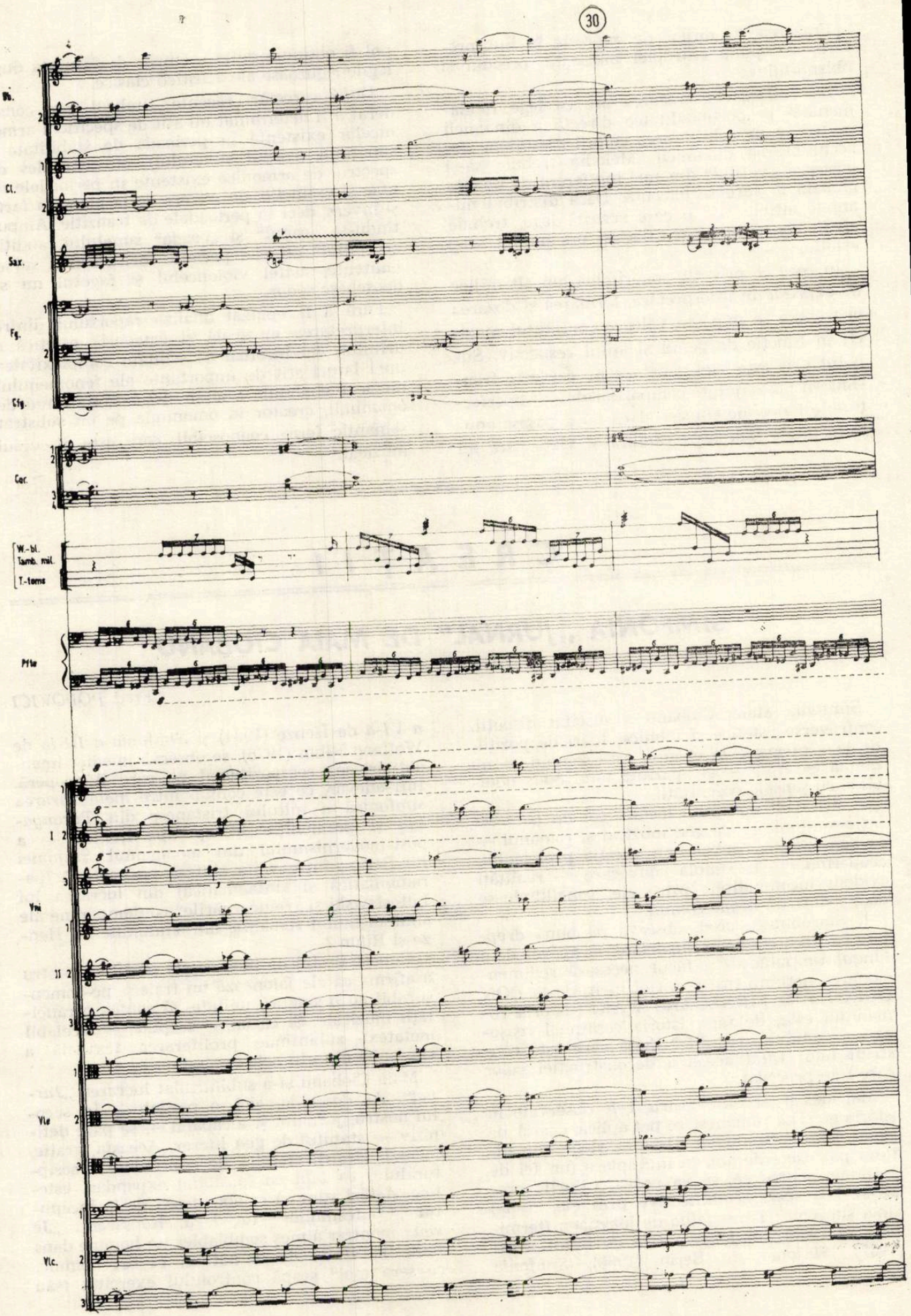
A intrat în domeniul locului comun paralela între simfonia — ca gen muzical și romanul — ca gen literar. Ambele, cu vocația proteicului, acoperind, — la simpla convocare — realități evident incompatibile între ele, conciliindu-se doar printr-un nume comun.

I. Starobinski, cred, observa pe bună dreptate că fiecare roman important — apărut de-a lungul timpului — a făcut necesară redimensionarea noțiunii însești, astfel încît, de la DON QUIXOTE la FINNEGANS WAKE, istoria romanului este, de fapt, istoria continuei reașezări a genului, „regulile" după care este construit unul fiind aceea a deconstrucției celor care l-au precedat.

Mai ales în secolul nostru, cele observate în istoria genului românesc se pot aplica, destul de exact, istoriei simfoniei. Dacă aș alege, din ultimii patruzeci de ani, la întîmplare (un fel de a spune, pentru că, se va vedea, titlurile propuse sînt, sper, semnificative prin ele însele) cinci simfonii : *Turangalîla* de Messiaen (terminată în 1948), *Simfonia a II-a* de Lutoslawski (1967), *Sinfonia* de Berio (1968), *Simfonia a VI-a* de Henze (1984) și *Simfonia a III-la* de Wolfang Rihm (1976), se observă imediat imensul orizont compozițional pe care îl acoperă. Într-adevăr, ce este comun între metaforizarea simfonică a mitului tristanesc din *Turangalîla* și premoniția — aproape ironică — a post-modernismului din amalgamul *Sinfoniei* lui Berio ; între voita sinteză post-serială (paradigmatică și sintagmatică) din lucrarea lui Lutoslawski și „reîncarnările" contemporane ale simfonismului romantic din simfoniile lui Henze și Rihm ?

Cunosc destul de bine aceste partituri pentru a afirma că ele jalonează un traiect, ne-comensurabil cu o singură unitate, al contemporaneității muzicale. Și că un — treptat — decelabil metatext subîntinde proliferarea textuală a simfoniei din ultimele decenii.

Maia Ciobanu și-a subintitulat lucrarea *„Jurnal"*. Aș deschide, aici, o paranteză. În secolul nostru, jurnalul și-a căpătat — se pare definitiv — statutul de gen literar. Aceasta, grație, tocmai, lărgirii sferelor de cuprindere a scripturalului ca fapt cu (posibile) expandări estetice. Astăzi știm că celebra frază de la începutul „Confesiunilor" lui J. J. Rousseau : „Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi" scapă controlului exercitat (sau


30
Ob.
Cl.
Sax.
Fg.
Cfg.
Cor.
W.-bl.
Tamb. mil.
T.-toms
Pfte
I
II
Vni
Vle
Vlc.

voit a fi exercitat de) instanțe supraliterare, pentru a se plia, tocmai, jocului infinit productibil semantic al textualității (literare, — ori literale — în ultimă analiză). Cu alte cuvinte, tentativa de reflectare a realității, de ordonare, ignorînd artisticul, a materialului oferit de aceasta se dovedește a fi, pînă la urmă, tot un produs al logicii intime a relațiilor — și metarelațiilor — dintre semnele mîntuite de scriptor.

Revenind la muzică, la Simfonia Maiei Ciobanu, mutatis mutandis, încercarea de a fi tu însuți — ca persoană mai mult sau mai puțin separabilă de exercițiul muzical — tocmai în „genul" simfoniei, care, cum spuneam, se constituie ca permanentă insurgență contra constituirii și autoconstituirii ca gen și tip de operă individuală clasabilă, această încercare, spun, se convertește — conștient sau inconștient — în astuțioasă (auto)disimulare a unor mecanisme strict aparținînd gestului muzical, ratificat de istoria muzicii sub însemnele unei voințe individuale (!?!) ce se manifestă *numai* ca distanțare și continuă reproducere față de respectivele mecanisme.

Lucrarea recentă a Maiei Ciobanu pare a emerge din convocarea — explicită ori implicită — a circumstanțelor ce pot defini, astăzi, ideea și obiectul concret al Simfoniei. Din aceste motive, mă întreb *cît* din gestul de distanțare a unor colegi față de opusul anvizajat se datorează, efectiv, considerării lucide a circumstanțelor care au generat-o. Evident, nu propun, cu naivitate, ca un fapt artistic să fie cîntărit după modelul său intențional ; dar sînt convins că el trebuie judecat conform intenționalității convertite, total, în constelația de semne iconice, specifice artei.

Simfonia Maiei Ciobanu dezvăluie, la o cercetare *sine ira et studio* a nivelului său intențional un foarte inteligent, surprinzător de inteligent proiect. El rezultă, cum se poate deduce din cele pe care le-am expus mai înainte, din conjuncția fericită a unor perspective personale, îndelung frămîntate interior, despre statutul actual al simfoniei (ca gen, ca structură, ca fapt singular de artă etc.) cu meditația culturală mai largă, al cărei simbol pare a fi acest „gen" ambiguu numit text despre sine însuși, *jurnalul*.

O primă aruncare a privirii asupra partiturii Simfoniei de Maia Ciobanu poate favoriza apariția unei surprize la un cunoscător al muzicii contemporane : această partitură nu conține *aproape* nimic din ingredientele efectologice, grafice etc., presărate cu multă generozitate în paginile cu portative (sau fără !) ale muzicienilor post-belici. Totuși, Simfonia Maiei Ciobanu nu se racordează vreunui nostalgic traiect neo... Dimpotrivă. În chiar interstițiile unei partituri posedînd însemnele scrierii de pînă la (maximum) sfîrșitul secolului trecut, se materializează, spunem, o gîndire evoluată, surprinzătoare și profund contemporană.

Lucrarea preia, la nivelul principiului formal tutelar, prea bine cunoscuta secționare în patru ; cu toate implicațiile ei conotative, dar mai ales cu subtilele ei posibilități de „trădare" a convențiilor și convenționalului, prin însăși abordarea lor în contexte metamorfozate și lucid dirijate din afară.

Partea întîi reia, după observațiile mele, dimensiuni deja cunoscute ale travaliului componistic purtînd semnătura Maiei Ciobanu. Dimensiuni prezente, în partituri precum *Trei sculpturi* (pentru cvartet), *Concertul* de vioară, mica piesă pentru clarinet și pian, intitulată *Decor* etc. Este vorba, în primul rînd, de „explozia" unui sunet, (uni)son inițial, din care se desprind și devin independente alte sunete, tinzînd către contururi melodice, constelații armonice, straturi polifonico-heterofonice, striații timbrale...

O dominantă a secțiunii este tratarea pianului în manieră solistică ; ideea are, în mod cert, rădăcini într-un concept simfonic bine configurat în secolul XX (e de-ajuns să ne gîndim la *Petruska* de Stravinski, nu ?, ori la opusurile lui Messiaen). Maia Ciobanu îl preia pentru că poate crea, astfel, un contrast clar între fluctuația tatonantă a materiei sonore în cîmpul orchestral și incizia desenului trasat de pian.

Sunetul de plecare este sol, intonat de corzi (viori prime și secunde, viole) ; atacul de început este ranforsat de harpă și constituie impulsul energetic al devierilor de la unison (prin abaterea acestuia la secundele inferioară și superioară). Tehnica, în sine, este bine știută : o întîlnim, copios, la Ligeti (mă gîndesc, de pildă, la *Lontano*), dar și la mulți compozitori români (am în vedere, între altele, începutul *Concertului* de violă al lui Miriam Marbe). În fapt, din muzica românească trebuie evocată opera — în special cea tîrzie — a lui Enescu. Iar aceasta, la rîndul ei, urmează a fi racordată practicilor folklorului arhaic și cîntului bizantin. Așa cum spuneam în altă parte (vezi *Secolul 20* nr. 304—306), Enescu se dovedește a fi, pentru creația românească, nu un furnizor de modele, de algoritmuri de compoziție, cît, mai ales, un asimptotic emițător de sugestii în prospectarea teritoriilor ce pot defini, material, originalitatea națională.

Asimilînd tehnicile componistice actuale, Maia Ciobanu îndreaptă, progresiv, devierile sunetului tot către suprapuneri texturale. Percuția, neacordabilă, mai ales, izolează mici insule cu caracter „narativ", local emitente de figuri ce nu par a duce nicăieri, în continuumul sonor al celorlalte instrumente („ecranul" principal constituindu-l, desigur, corzile). Secțiunea concluzionează la numărul 30 al partiturii, (vezi ex.) retragerea stufozității textuale pregătind o altă zonă, un alt proces muzical. Într-adevăr, din acumulările precedente, la care

au contribuit, cum spuneam, prin negativul imaginilor oferite, percuțiile, s-au ivit deja, premisele unei evoluții consecutive mai figurative, adică aflate sub pecetea desenelor melodice. Nu este vorba de nostalgica imersiune în universul pseudo-șlagărului, se anvizajează o coerentă distribuire a energiilor extistente în straturi cu destinații precise, ierarhizate sub raportul parametrilor constitutivi.

Gîndirea Maiei Ciobanu este contaminată, benefic, de perspectiva „vălurită", blagiană, a materiei cu care lucrează, lipsită de rupturi, coliziuni dramatice, trame dezvoltătoare etc. Aerisind discursul muzical, compozitoarea face transparent travaliul ivirii melodiilor diferite, apoi, conduce traiectul corzilor în zona țiiturii și isonului (reliefată de zgomotul — înțeles ca *pandant* dialectic al sunetului — tam-tamului), pianului revenindu-i (sîntem la numărul 80) rolul, solistic, de a cînta o melodie și acompaniamentul ei. O ultimă ascensiune este sortită materialului sonor, concentrat din nou, mai ales în zona corzilor, după care acest material se resfiră în melodii răzlețe, al căror profil se pierde, ca în tehnica cinematografică a „fond-ului" în unisonul sunetului sol.

Secțiunea a doua a Simfoniei este cea care, pare-mi-se, a produs cele mai multe reacții de perplexități, din cauza apariției unui citat care, îmi dau perfect de bine seama, are toate datele pentru a revolta pe anumniți Robespierre-i ai purității stilistice : Valsul *An die blaue schönen Donau* de Johann Strauss. Știm cu toții că partea a III-a din *Sinfonia* de Berio se bazează pe citarea Scherzo-ului Simfoniei a III-a de Gustav Mahler. De-a lungul secțiunii sînt evocate mai multe muzici în 3/4 : *Valsul* de Ravel, *Valsul* din *Rosenkavalier* de R. Strauss, etc. etc. La sfîrșitul părții, cineva din grupul vocal pe care îl presupune partitura menționează, în șoaptă, numele dirijorului care, la execuția respectivă, se afla la pupitrul orchestrei (ne aflam, în 1968, în plin essor al teatrului instrumental, nu-i așa !?) Evident, ceva din metatextualitatea lui Berio, influențată (și) de lecturile sale lingvistice, există în tentativa Maiei Ciobanu. Important este, însă, a găsi denumirea cea mai pertinentă pentru un anume demers artistic. Citeam, de curînd, un număr mai vechi al celebrei reviste fondate de Sartre, LES TEMPS MODERNES. Acolo, un articol vorbește despre „romanul absurd american". Cine erau autorii discutați ? John Barth, Donald Batheleme, Thomas Pynchon. Adică actualii corifei ai literaturii post-moderniste...

De fapt, valsul straussian are, în concepția Maiei Ciobanu, rolul unei diversiuni inteligent calculate. Partea a doua pare, la început, a prelungi ideile primei secțiuni. Pe alte coordonate, fără îndoială. Iată, însă, că anumite microstructuri ce încep să înflorească în discursul muzical nu se mai supun condiției gravate în codul lor genetic, apoi în filogeneza din care provin. Într-un spațiu cultural-muzical suprasaturat de traversări stilistice aduse într-o bizară sincronicitate, acele microstructuri deviază spre zone incompatibile, judecînd rigid, între ele, incompatibile cu contextul din care emerg. Dar care *context* ? Tocmai asta încerc să explic : sincronicitatea metastilistică la care, vrînd-nevrînd, am ajuns astăzi, ratifică *orice* deplasare în corpus-ul, în continuă expansiune, al „memoriei" sonore a melomanului, profesionistului... Sîntem, vorbind la figurat, în satul Macondo al lui Gabriel Garcia Marquez... Sau, spus mai savant, în locul de unde devine posibilă continua „bruiere" reciprocă de semne a lui Roland Barthes (vesi S/Z). Maia Ciobanu a simțit cu finețe această dimensiune a temporalității contemporane a muzicii, explicîndu-l într-unul din gesturile artistice, posibile, credibil ca ordonare coerentă a premiselor și concluziilor.

În același sens — sau într-unul aflat și el în constelația semantică a lucrării — se poate vorbi și de o perspectivă transformațională, specifică muzicii românești asupra actului componistic modern. Realități sonore aflate în sectoare culturale ne-comensurabile cu o singură unitate ajung, prin detectarea subteranelor lor paradigmatice, în vecinătăți ce trezesc nu odată, perplexități. Jucîndu-ne puțin cu termenii, s-ar zice că este vorba (și) de o supraheterofonie, înțeleasă ca înfășurătoare mișcîndu-se în timp a unor modele asimptotice, aflate peste tot și nicăieri. În perioada culturală pe care o străbatem, miturile nu sînt re-scrise (lato-sensu), dar sînt reașezate, mereu, în alte configurații, ca într-un eventual joc „puzzle", lucru pe care, de mult, îl presimțise Levi-Strauss.

Partea a III-a se reclamă de la tradiționala apariție a Scherzo-ului înaintea finalului. Este, poate, cel mai explicit efort recuperator al compozitoarei, față de istoria genului simfoniei. Pe ce se sprijină el ? Pe faptul că există o pulsație continuă de-a lungul secțiunii (în optimi), conținînd, in ovo, o ruptură de accente (opoziția, inițială, $\frac{7}{8}$ VS $\frac{4}{4}$), care facilitează diverse devieri asimetrice datorate diviziunii normale și celei excepționale a pătrimii (2—3). Același orizont transformațional definește spațiul muzical ; rudimente melodice, ritmice, se desprind din regular, pentru a îndigui arborescențe tot mai complicate. În mod subtil, tentației de a pătrunde, total, în sectorul clasicului Scherzo, i se opune viteza, totuși, moderată, în care se desfășoară muzica (♩ = 50). Ultima parte a Simniei Maiei Ciobanu reface arcul deschis de prima secțiune ; nostalgiei unei concluzionări apoteozice, irevocabile, i se opune prudența unei

luciditâți care nu (mai) crede în ideea corpusului închegat, irevocabil. O translație lentă are loc între sol și mi, care se instaurează la finele lucrării ; între timp, toate tipurile de sintaxe, diverse combinații ale lor sînt convocate pentru a asigura „împrăștierea" unității paradigmatice în stratificări sintagmatice, într-un fel rezumative față de contextul lucrării (în ansamblu). Unisonul se dovedește a fi un potențial de explorat în adîncimi succesive ; poate — de ce nu ? — într-o continuare a *Jurnalului* pe care îl reprezintă Simfonia Maiei Ciobanu.

Simfonie care, cum spuneam, se cere a fi plasată corect în constelația semantică pe care o reclamă *intrinsecul* realizării ei, dar și *contextualul* devenirii unui gen supraîncercat de istorie, suprasaturat de conotații, constelație unde compozitoarea Maia Ciobanu a așezat un opus muzical autentic.

CONSTANTIN BOBESCU—90 DE ANI

La îngemănarea dintre veacuri, în Iașul impregnat de istorie și cultură românească, se năștea, la 21 mai 1899, Constantin Bobescu, care, ca și frații săi mai mari — Aurel și Jean avea să se dăruiască cu întreaga ființă artei sunetelor, pe care, timp de mai bine de o jumătate de secol, a slujit-o ca violonist, dirijor și compozitor.

Primele îndrumări muzicale le-a primit de la frații săi, studiind apoi vioara cu Eduard Caudella ; după absolvirea Conservatorului „Cornetti" din Craiova, Constantin Bobescu se îndreaptă spre Paris, centrul cultural al Europei acelui început de veac XX, unde urmează cursurile celebrei Schola Cantorum, avînd ca profesor de compoziție și orchestrație pe Vincent d'Indy ; paralel se perfecționează în arta violonistică cu Nestor Lejeune.

Cariera sa marchează momentul de debut la doar 7 ani, cînd micul violonist apare în public acompaniat de Enrico Mezetti ; la 19 ani face deja parte din orchestra simfonică Enescu, înființată de marele maestru la Iași, în anii de mari frămîntări ai primului război mondial.

Profesor de vioară la Conservatorul din Cernăuți, director și profesor de vioară la Conservatorul ASTRA din Brașov și, paralel, dirijor de cor la Reuniunea Română de cîntări „Gheorghe Dima" din Cluj, Constantin Bobescu devine apoi, din 1935 dirijor permanent al Orchestrei Simfonice Radio-București, la al cărui pupitru se va afla pînă în 1972.

Evoluția sa ca violonist i-a permis colaborarea cu mari personalități ale vremii, în concerte simfonice și în recitaluri susținute alături de Eduard Caudella, Enrico Mezetti, George Enescu, Vincent d'Indy, Guy Ropartz, Pierre de Breville, M-me Ernest Chausson, Georges Boskof, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Paul Jelescu, Maria Fotino, Mariana Kabdebo ș.a. Turneele efectuate în țară și peste hotare — Franța, Belgia, Mexic, Cuba, Norvegia, U.R.S.S., Iugoslavia, Israel — l-au făcut cunoscut și apreciat atît ca violonist cît și ca dirijor.

Colaborarea cu George Enescu a început la Iași, în 1917, pentru a culmina, peste ani, cînd în ianuarie 1942, Constantin Bobescu a fost invitat să participe, alături de Alexandru Rădulescu și Theodor Lupu, la prima repetiție a „Cvartetului Enescu". „Spre surprinderea noastră, prima repetiție a fost un spectacol de înaltă ținută în fața unor remarcabili oameni de cultură ce veniseră la această sărbătoare a muzicii. La fiecare repetiție veneau mereu alții" — nota Constantin Bobescu, considerînd întîlnirile sale cu George Enescu „supreme momente de bucurie și satisfacție". (Iosif Sava — „Amintirile muzicienilor români") A avut privilegiul de a interpreta alături de maestru, integrala cvartetelor de Beethoven, opusuri de Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Debussy ș.a.

Compozitor prolific, Constantin Bobescu a abordat cu aceeași consecvență toate genurile muzicale, de la miniatura vocală, corală sau instrumentală, la operă, muzică simfonică și vocal-simfonică. În desfășurarea creației sale se observă un aspect inedit — tratarea unui subiect în diferite ipostaze muzicale, încercînd astfel încadrarea acestuia în variate tipare ; se pare că ideea aceasta l-a urmărit permanent, multe lucrări fiind reluate, la intervale de timp, într-o altă inveșmintare sonoră, uneori asemănătoare, alteori foarte diferită de cea inițială. Eleocventă în acest caz apare abordarea poemului *Zobail* de George Coșbuc în forma baladei pentru voce și orchestră (1926), pentru ca, trei ani mai tîrziu, să realizeze opera într-un act cu același titlu ; în 1935 scrie lucrarea pentru vioară și pian *Hașiș*, iar după un an compune trei schițe simfonice pentru orchestră mare, în care prima secțiune poartă titlul *Hașiș ;* se prea poate ca și cea de a treia piesă, *Paiața* să fie o reluare a ideii din lucrarea pentru pian intitulată *Clovnul*, datînd din același an 1936. Un alt exemplu al acestei preocupări cu totul aparte este realizarea, la interval de douăzeci de ani, a două prelucrări bazate pe aceeași temă — în 1958 *Parafrază* pe motivul *Horei staccato* de Grigoraș Dinicu pentru cvintet de suflători, iar în 1977 — *Hora staccato* de Grigoraș Dinicu pentru mezzosoprană (sau soprană de coloratură) și orchestră în transcripție și aranjament vocal pe versuri proprii.

Experiența sa ca artist interpret și-a găsit o fericită împlinire și în plan componistic, Constantin Bobescu realizînd originale transcripții ale unor celebre pagini din literatura universală — *Sonata „Kreutzer"* de Beethoven, *Aria* de Bach, *Preludiu și Allegro* de Pugniani, *Follies d'Espagne* de Corelli, *Humoreska* de Dvorak, *Dans spaniol* de De Falla, *Sonata pentru vioară și pian* de César Franck, *Scherzo în si bemol minor* de Chopin sau *Valurile Dunării* de Ivanovici în aranjamente pentru orchestră, vioară și orchestră sau cor de copii. O nouă confirmare a pasiunii cu care muzicianul a căutat mereu noi modalități de punere în valoare a marii muzici, de găsire a noi înveșmîntări sonore.

Multe dintre opusurile sale originale au fost inspirate de versurile poeților noștri, Coșbuc fiind, se pare, preferat ; alături de *Zobail*, Constantin Bobescu a compus balada *El Zorab* pentru soliști, cor și orchestră (1916), balada *Trei, Doamne, și toți trei* pentru bas și orchestră (1936), balada *Regina Ostrogoților* pentru soliști, cor și orchestră (1937). Versurile lui Vasile Alecsandri au prilejuit realizarea comediei cu cîntece *Cinel-cinel* după partitura omonimă a lui Alexandru Flechtermacher și *Barbu Lăutaru*, aranjament pentru vioară și pian după cuplete de Constantin Anastasiu. Două piese de referință din dramaturgia națională l-au inspirat în compunerea unor lucrări destinate teatrului liric — *Trandafirii roșii* de Zaharia Bîrsan (1934, premiera absolută la Opera din Cluj în 1937) și *Gaițele* de Alexandru Kiriței (1980).

Lucrărilor camerale, de operă și vocal simfonice li se adaugă, rînd pe rînd, noi creații simfonice, de la poemul simfonic *Fatma* (1924) la *Suita pentru orchestră de coarde* (1935), de la cele două *Rapsodii române* (1948 și 1950) la *Concertul pentru vioară și orchestră* (1954) sau poemul simfonic *Eroii Jiului* (1959). Două lucrări coregrafice, *Drum spre fericire* — poem coregrafic simfonic pentru soliști, cor și orchestră (1978) și suita coregrafică *Ritmuri interioare* (1979) diversifică aria de preocupări a neobositului creator.

Constantin Bobescu a dedicat celor mici cîteva lucrări de o deosebită popularitate, care au încîntat generații de copii prin farmecul și strălucirea jocului sonor ; după povestea simfonică pentru cor de copii și orchestră *Mînzul năzdrăvan* pe versuri de Daniela Miga, au urmat două suite pentru cor de copii și orchestră pe versuri de Titel Constantinescu și M. Jemăneanu — *Povestea din pădure* (1953) și *Povestea din cîmpie* (1956) și, în 1960, două coruri pentru voci egale pe versuri de George Topîrceanu — *Acceleratul* și *Un iepure*.

Asemeni colegilor săi din marea generație enesciană, Constantin Bobescu a evoluat stilistic pornind de la muzica postromantică și impresionistă de tip francez, pentru a se îndrepta apoi spre sursa inepuizabilă a tezaurului folcloric românesc, prelucrat în numeroase piese simfonice precum amintitele rapsodii, *Dansul fetelor, Joc din Vlașca, Mușamaua, Frunza și Rustemul* ș.a. Melodismul și eleganța frazării, orchestrația aerată și armonia plină de culoare caracterizează întreaga sa creație, aflată sub semnul bunului gust, al sincerității expresiei, discretă dar plină de vervă și spontaneitate.

Pentru îndelungata sa activitate pe tărîmul de suflet și conștiință al muzicii românești, Constantin Bobescu a fost distins cu ordine și medalii, în anul 1955 acordîndu-i-se titlul de Artist Emerit. Anul acesta, nonagenarul muzician a primit prestigiosul Premiu al Uniunii Compozitorilor din R.S.R., ce încununează strădania sa de o viață de a crea și a interpreta cu dăruire totală, pentru a oferi clipe de încîntare miilor de melomani care l-au ascultat în sala de concert sau în numeroasele înregistrări realizate la Radio sau pe discuri Electrecord.

Întreaga sa emoție și gratitudine pentru acordarea acestui premiu se regăsesc în caldele cuvinte adresate Uniunii Compozitorilor în scrisoarea pe care, în încheiere o reproducem integral :

Mult stimate și iubite Președinte Nicolae Călinoiu, dragi confrați de breaslă,

Doresc să vă mulțumesc din adîncul inimii pentru adevărata bucurie pe care mi-ați dăruit-o. Nu înseamnă puțin pentru un artist să

afle că ceea ce a făcut în timpul vieții sale s-a văzut, s-a auzit, s-a înțeles. Iată adevărata răsplată pentru truda anilor mulți ce s-au adunat, trecînd, din păcate, atît de repede.

Parcă ieri — și sînt 85 de ani de atunci — mîngîiam prima dată cu arcușul corzile viorii, acum 78 ani am dirijat prima dată *Crai nou* de Ciprian Porumbescu — acum 73 ani scriam primele încercări de compoziție.

Suflet al neamului de cîntăreți care sînt românii, am trăit după legile armoniei și le-am căutat pretutindeni la cei din jur, consonanța.

Cu speranțe și bucurii, neliniști și dureri, mi-am scris propria-mi muzică și am cîntat muzica celorlalți.

Nu am căutat succesul, deși el nu m-a ocolit, nu am așteptat răsplată pentru marea mea iubire față de oameni și muzică, dar iată ea vine acum.

Clipa de față sună ca un acord de orgă ce-mi sprijină cîntul viorii.

Vă închin, în gîndul meu, o simfonie scrisă cu sufletul pentru a fi ascultată cu inima. În ea veți găsi sentimentele mele de adîncă recunoștință pentru lumina acestei clipe. (Constantin Bobescu — 19 ianuarie 1989.")

Anca FLOREA

PORTRETE DE INTERPREȚI

STELIANA CALOS

Există, de bună seamă, întîlniri artistice „mirabile", care înseamnă pentru compozitor momentul de referință al redescoperirii înțelesului originar investit în partitură, în tălmăcirea adecvată a interpretului. Și trebuie să spun că acestea sînt memorabile, întrucît, din păcate, în general se dovedesc a fi excepții. Despre o asemenea împrejurare — ulterior multiplicată prin alte colaborări — de care îmi amintesc mereu cu aceiași plăcere — voi insera aici cîteva lucruri, încercînd să conturez pe această cale profilul de sensibilitate al unei personalități de marcă a cîntului nostru vocal : STELIANA CALOS. Tentativa mi se pare justificată, întrucît nimic nu poate evidenția mai clar liniile de forță ale unei interiorități, decît o comprehensiune pornită din „adîncul de mister" al faptului muzical.

Ceea ce m-a izbit dintr-un început la interpretă a fost franchețea, deschiderea, lipsa de prejudecată estetică. Era prin 1974 cînd i-am fost prezentat și i-am solicitat să-mi cînte un ciclu de lieduri. După primele replici, oarecum introductive, mi s-a adresat de-a dreptul : „Hai să renunțăm la convenție, să ne spunem pe nume... Cît despre lucrare, dacă îmi place o fac, dacă nu..." Această receptivitate nediscriminatorie, în folosul exclusiv al valorii operei, fie că e vorba de un tînăr compozitor mai mult sau mai puțin afirmat, fie de un maestru reputat rămîne o trăsătură definitorie a opțiunii de gust a Stelianei Calos. A face ceea ce o interesează, ceea ce i se potrivește, chiar dincolo de afinitățiile imediate, iată una dintre „dominantele" firii sale. Lucrul se vădește și în mulțimea autorilor reprezentînd diverse școli de compoziție a căror muzică a tălmăcit-o de-a lungul anilor. Se remarcă aici deosebita sa disponibilitate stilistică, naturalețea cu care intră în climatul de simplitate austeră al muzicii vechi (creatori din secolele XIV—XVI) sau în conul de lumină al celei baroce (vezi versiunile date unor arii aparținînd lui Marcello, Scarlatti, Monteverdi, Haendel, Bach). Cîntăreața a abordat cu egal succes piese din tezaurul clasic (Haydn, Beethoven, Mozart) din cel romantic (Schubert, Schumann, Brahms) și postromantic (Wolf, Mahler), din cel impresionist (Debussy, Ravel) etc.

Un loc privilegiat în cadrul preferințelor interpretei îl ocupă creația veacului nostru. Citãm numai într-o incompletă enumerare piese din repertoriul universal de Stravinsky, Poulenc, Dalapiccola, Petrassi, Rob du Bois, Brenker, Bucchi, Mariétan, iar din repertoriul românesc opusuri aparținînd lui Enescu, Jora, precum și numeroase prime audiții relativ recente, semnate printre alții de F. Donceanu, N. Coman, N. Brînduș, V. Petculescu, M. Vîrtosu etc.

Este Steliana Calos o cîntăreață de operă sau de lied ? Fără îndoială, se simte în largul său în ambele ipostaze ; are o plăcere nedisimulată a jocului, simte bine scena și trăiește convingător personajul întruchipat, lucru evident în versiunile date unor roluri de tradiție între care menționez Margareta din „Faust" de Gounod, Cio-cio-san, din opera omonimă a lui Puccini. Se consideră a fi o mezzosoprană tipic „rossiniană" prin extensia vocii, dar — credem — și pentru savoarea cîntului, pentru spontaneitatea pretinsă gestului interpretativ, atît de caracteristice autorului „Semiramidei", „Cenușeresei", „Bărbierului", „Coțofanei hoațe" și altora, opere pe care Steliana Calos le-a parcurs și le apreciază drept „pietrele de încercare ale genului" pentru o mezzosoprană (cunoscută fiind, desigur, predilecția lui Rossini pentru ambitusul și expresivitatea aparte a respectivei voci). Cu egală măiestrie și putere de convingere, solista s-a apropiat și de partituri mai noi dedicate teatrului liric între care amintim „Micul coșar", de Britten, sau din creația autohtonă : „Pedeapsa" de A. Vieru, „Orestia III", de A. Stroe, „Steaua fără nume" de E. Lerescu, „Arșița" de N. Brînduș.

Pasiunea Stelianei Calos pentru lied, vine îndeosebi din interresul pentru „defrișarea" sensului, din munca specifică îndreptată spre obținerea purității expresive. Cu modestie, ea mărturisea că „abia acum —, după ce am cîntat în diferite recitaluri lieduri de Brahms, Schumann, De Falla, Ravel și multe cicluri scrise de compozitori români, pe care le-am prezentat în primă audiție — mă simt suficient de matură pentru a aborda de pe o nouă poziție artistică această lume de nesfîrșită frumusețe, căci economia de mijloace a genului cere o trăire cu atît mai frumoasă, o super-rafinare a mijloacelor de comunicare".

Nu ne-am propus o schiță de palmares, drept care vom pune punct acestei înșiruiri — desigur parțială ; nu vom evoca cronici (multe apărute în paginile revistei noastre) nici premii, deși fiecare e judecat și se judecă după ceea ce a realizat și după cum a fost cotat. Vom zăbovi însă — așa cum ne-am propus de la început — în cercetarea unei structuri artistice, pe cît de particulară, pe atît de exemplară, ce ni s-a relevat în decursul unor fructuoase cooperări artistice. Am avut astfel posibilitatea să apreciez nemijlocit excelenta probitate artistică a interpretei, seriozitatea întreprinderii ei în diversele etape ale execuției, de la descifrarea semiotică pînă la modelarea subtilă a detaliului sugestiv. Receptivă la indicația (din text sau verbală) a compozitorului, cîntăreața nu se situează în postura tălmăcitorului pasiv ; demersul său e pe deplin implicat, participativ, devenind pe această cale consubstanțial în eliberarea și distilarea mesajului sonic.

Sensibilă, dar și profund rațională, intuitivă, dar conducîndu-și cu inteligență intuitivitatea, Steliana Calos se plasează întotdeauna cu precizie în zona „adevărată" de stare, reușind astfel să atingă esența unică a piesei, să-i simtă și să-i transmită pulsul inefabil. Flerul o ajută să nu dea greș, experiența îi direcționează căutările, însă interpreta nu rămîne niciodată la intersecția celor două însușiri ; posedă nevoia de a înțelege și asemeni oricărui adevărat muzician, pornește în realizarea țelului său de la cuprinderea și „întruchiparea" formei, singura metodă valabilă întru decodificarea și reprezentarea sensului. Mereu preocupată de accedarea la împlinirea lucrării, artista nu face rabat de la efort, nu consideră niciodată definitiv încheiat travaliul specific de sondare. M-am convins de aceasta cu prilejul unor reluări în care se sesiza lesne munca stratificată de finisare, iar în spatele ei o anumită voluptate a redecantării. Firește, se descifrează în context o autoexigență remarcabilă, prelungirea unei atitudini estetice mature.

Cercetătoare, interesată de tot ceea ce înseamnă nou, experiment — să nu omitem participarea sa îndelungată în cadrul ansamblului „Grup 3+" (alături de pianistul A. Tomescu și clarinetistul V. Bărbuceanu), sau la performanțele înscrise în perimetrul teatrului instrumental — mezzosoprana demonstrează o nesecată dorință de informare, reflexul unei perpetue efervescențe lăuntrice. Negînd rutina, inerția, reflexul, formula stereotipă, ea tinde să-și îmbogățească mijloacele, să-și perfecționeze meșteșugul, apelînd și la sugestiile structurale și timbrale propuse de formule artistice inovatoare, dar neapărat înscrise în sfera valorii.

Deși împrejurările nu i-au fost totdeauna favorabile, Steliana Calos trădează un optimism funciar. Înaintează călăuzită de cele mai bune intenții, face proiecte, se entuziasmează chiar și atunci cînd acestea se dovedesc greu tangibile. Nu cedează însă, nici nu dezarmează ; în ciuda unei reale fragilități, are tenacitatea alergătorului de cursă lungă, precum și spiritul constructiv al celor cu adevărată chemare pentru marea artă.

Adrian IORGULESCU

VINICIU MOROIANU

Format într-un mediu familial impregnat de muzică, Viniciu Moroianu s-a familiarizat încă din copilărie cu marea literatură muzicală citind partituri și, mai tîrziu, încercînd interpretarea lor pianistică ; mai mult, de la vîrsta de

7 ani a fost atras de arta dirijorală, dar și de compoziție, vădind în ambele domenii un talent cu reale perspective. Evoluînd, deci, pe cele trei coordonate ale creatorului — interpret, Viniciu Moroianu a susținut, în clasa a IV-a, primul său recital, studiul pianistic desfășurîndu-se paralel cu compunerea unor lieduri, miniaturi pentru pian și chiar a unor pagini simfonice, elementele de armonie însușite sub îndrumarea compozitorului Doru Popovici dovedindu-si roadele în ambele domenii. Ascultînd muzică, dirija încercînd o gestică adecvată, sugestiv modelată după specificul fiecărei lucrări, trecută prin filtrul propriei personalități.

Urmînd cursurile clasei de pian a Liceului „George Enescu", Viniciu Moroianu obține, în 1973, premiul I la Festivalul liceelor de artă și în 1977 „Lira de aur" la Suceava. Deși în 1980 a studiat formele muzicale cu Constantin Bugeanu (care l-ar fi dorit discipol la clasa sa de dirijat), iar în 1981 a continuat studiul armoniei cu eminentul compozitor Pascal Bentoiu, talentul pianistic a început să primeze, admiterea la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — clasa de pian a prof. Gabriel Amiraș — determinînd opțiunea fermă în acest sens.

Laureat în 1979 și 1983 al Festivalului Național „Cîntarea României", Viniciu Moroianu a participat, la doar 17 ani, la Concursul internațional de la Paris, fiind unicul concurent străin admis în finală. Un recital susținut în deschiderea stagiunii la Théâtre en Rond de Paris (în program lucrări de Bach, Mozart, Scriabin, Schumann, Ravel, Enescu) încununează acest prim succes internațional.

Prezența sa pe podimul de concert a fost remarcată încă din anii de liceu, cînd a susținut primul recital la sala Studio a Ateneului Român, și în același an 1978, a interpretat *Concertul în re minor* de Bach alături de orchestra Liceului și *Concertul în do minor* de Mozart în compania orchestrei Filarmonice din Craiova dirijată de Theodor Costin.

Atras de complexitatea și frumusețea muzicii enesciene, Viniciu Moroianu a abordat, în ultima clasă de liceu, dificila *Sonată a III-a* pentru interpretarea căreia, la 19 ani, primea premiul A.T.M. în anul centenarului Enescu. „Am încercat să mă raportez la interpretarea lui Lipatti, imprimînd totuși nota mea personală variantei pe care am oferit-o publicului" — va declara pianistul, cîțiva ani mai tîrziu, cînd, la ediția a XI-a a Festivalului Internațional „George Enescu", interpretarea acestei lucrări a obținut un succes de proporții. „Oferindu-ne, din nou, în seara de vineri 23 septembrie (1988) *Sonata a III-a* într-o versiune unică prin starea de grație pe care o degaja, Viniciu Moroianu a atins în această interpretare contopirea cu intențiile compozitorului, o căutare a acelei sonorități aerate și imponderabile recomandabilă tuturor amatorilor de supradimensionări tunătoare care distorsionează și întunecă adevărata imagine a spiritualității enesciene". (Alfred Hoffmann — Agenda Festivalului — nr. 5).

De altfel lucrarea va apare înregistrată pe disc alături de *Sonata a III-a pentru pian și vioară* „în caracter popular românesc" interpretată de Luminița Rogacev și Mihai Ungureanu.

Student în anul IV, Viniciu Moroianu apărea, în 1984, pe scena Ateneului, interpretînd *Concertul* de Schumann alături de Filarmonica din Ploiești dirijată de Horia Andreescu, un concert memorabil în care evoluția sa a fost îndelung aplaudată și elogios comentată de cronicari. Un an mai tîrziu, recitalul susținut la Ateneu și abordarea *Concertului nr. 4* de Beethoven în compania orchestrei Radio sub bagheta lui Paul Popescu, confirmau pe deplin aprecierile anterioare.

După absolvirea Conservatorului în 1985, Viniciu Moroianu s-a dedicat unei susținute activități artistice, fiecare an adăugînd noi succese în cariera sa concertistică și camerală. Să amintim doar evenimentele actualei stagiuni — un nou recital la Ateneu (în care a impresionat profund interpretînd pagini bachiene și opusuri din marea literatură romantică), prezența sa viu aplaudată la ediția a IX-a a Orfeului moldav — Tescani, interpretarea *Concertului nr. 5* de Beethoven la sala Radio sub bagheta lui Cem Mansur, evoluția sa ca partener în recitalurile de lied susținute de Georgeta Stoleriu și respectiv Irina Săndulescu-Bălan, momente de referință în care Viniciu Moroianu a dovedit calități de mare interpret, o profundă cultură muzicală și un rafinament al culorii mergînd de la nuanțe pastelate, diafane, la străluciri paroxistice, de o intensitate expresivă greu de transpus în cuvinte. Comentînd interpretarea *„Imperialului"*, Doru Popovici nota : „Tălmăcind genialul și totodată monumentalul *Concert în bemol major* de Betthoven, Viniciu Moroianu a îmbinat armonios eufonia olimpiană de un clasicism structural cu romantismul interiorizat al părții lente. (...) Viniciu Moroianu, pianist profund, artist cu vocația culturilor mediteraneene și o moralitate exemplară — este o mîndrie a noii arte interpretative născută în acest profil de epocă ; în ambianța sa, totu-i concordie..." („Săptămîna culturală" nr. 4/1989).

A. F.

Concert vocal-simfonic dedicat sărbătoririi zilei de 1 Mai

Împlinirea a 50 de ani de la marea demonstrație patriotică, antifascistă și antirăzboinică de la 1 Mai 1939 și a 100 de ani de la declararea zilei de 1 Mai ca zi a solidarității internaționale a celor ce muncesc a prilejuit în întreaga țară desfășurarea unor manifestări culturale de amploare patriotică, printre care se înscrie și concertul vocal-simfonic organizat de Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, Inspectoratul General al Muzicilor Militare și Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București, concert ce a avut loc duminică 23 aprilie 1989 pe scena Ateneului român.

Și-au dat concursul la realizarea spectacolului Muzica reprezentativă a Armatei, dirijată de colonel Emilian Ursu și de maiorul Crișan Pârău, Corul Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei și Corul Școlii Militare de muzică, dirijori Gheorghe Popescu și respectiv Ioan Golcea, Corul Filarmonicii „George Enescu" din București, dirijor Mihai Diaconescu precum și soliștii Elivira Cîrje, Lucian Marinescu și Pompei Hărășteanu de la Opera Română din București, Dorin Teodorescu de la Teatrul de Operetă din București, Tiberiu Mladin și Ioan Nicolau de la Ansamblul artistic „Doina" al Armatei.

Programul a cuprins lucrări clasice și contemporane, scrise sau prelucrate pentru fanfară, dedicate zilei de 1 Mai, patriei, poporului, partidului, și Comandantului suprem — tovarășului Nicolae Ceaușescu, Președintele Republicii, secretarul general al partidului nostru, tovarășei Academician doctor inginer Elena Ceaușescu — Prim viceprim-ministru al guvernului.

În deschiderea concertului am audiat o suită de cîntece patriotice-revoluționare, cuprinzînd fragmente din cele mai frumoase pagini corale patriotice clasice și contemporane : *1 Mai* de Ciprian Porumbescu, *Proletari înainte* — vechi cîntec revoluționar, *Marșul muncitorilor* din opereta *Ana Lugojana* de Filaret Barbu, *Steagul partidului* de Matei Socor, soliști Tiberiu Mladin și Ioan Nicolau, *Tineretul epocii de aur* de Temistocle Popa și *Partidul, Ceaușescu, România* de Marin Constantin.

A urmat o creație dedicată tovarășului Nicolae Ceaușescu intitulată *Român cu sufletul de aur* de Cornel Trăilescu — solistă Elvira Cîrje și *Omagiu tovarășei Elena Ceaușescu* de Sergiu Eremia — solist Pompei Hărășteanu.

Două impresionante suite simfonice, *Cîntă țara-n sărbătoare* de Savel Horceag și *Drum peste culmi* de Sergiu Eremia, din care a fost executată partea a II-a, *Șantierul*, au încadrat o frumoasă pagină vocal-simfonică, dedicată unei măreți ctitorii a Epocii Nicolae Ceaușescu : *Metroul* de Emilian Ursu în interpretarea Corului Ansamblului Artistic „Doina" al Armatei. A urmat o altă lucrare dedicată acestei sărbători : valsul de concert *Zi de mai* de Diamandi Gheciu.

Dorin Teodorescu a interpretat cu un deosebit rafinament muzical celebra arie *Mugurel de cîntec românesc* din opereta *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino.

Alte două admirabile suite simfonice : *Pămînt românesc* — partea a III-a *Eroi nemuritori* de Emilian Ursu și *Pe plaiuri românești* de Mircea Chiriac, au încadrat un potpuriu din opereta *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, interpretat de Corul Filarmonicii „George Enescu" din București, dirijat de Mihai Diaconescu.

Concertul s-a încheiat cu o lucrare dedicată tovarășului Nicolae Ceaușescu : cantata *Brav conducător* de Cătălin Ursu, solist Lucian Marinescu.

Manifestarea dedicată zilei de 1 Mai, ziua internațională a oamenilor muncii, a reprezentat un concert-eveniment și totodată un excelent prilej de înflăcărată manifestare a spiritului patriotic și revoluționar românesc.

Mihai Cosmin POPESCU

Concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu"

1. Proiecte ambițioase, realizări în bună parte meritorii, gazde și mulți oaspeți — iată cîteva idei ce ar putea defini într-o primă înlănțuire, simfonicele Filarmonicii „George Enescu" din luna aprilie a anului curent.

Primul dintre ele (6, 7 apr.) i-a avut ca invitați pe dirijorul italian (funcționînd la Opera din Ankara) *Antonio Pirolli* și pe violonistul *Daniel Podlovski*, solistul Filarmonicii „Moldova" din Iași.

Antonio Pirolli a lăsat impresia unui șef de orchestră talentat, stăpîn pe poziția sa, posesorul unei gestici eficiente în măsură să construiască fiecare element al edificiului sonor. Atît în *Uvertura la opera Wilhelm Tell* de Rossini — condusă cu inteligență, evitînd căderea în banal, de la atmosfera camerală a secțiunilor inițiale la dezlănțuirea de forțe a finalului strălucitor, scînteietor (să remarcăm aici aportul hotărîtor al alămurilor) —, cît și în *Simfonia a II-a* de Schumann — căreia i-a evidențiat bogatele arcuri melodice, subtilitățile din frazare, „capriciile" agogice, armonia în veșnică prefacere —, tînărul dirijor s-a afirmat ca o valoroasă bagheță.

În colaborarea cu violonistul Daniel Podlovski, rezultatele însă nu s-au situat la nivelul superlativelor. Nenumăratele stîngăcii apărute atît la instrumentele orchestrei cît și la solist, timpi în general trenanți (responsabili aici de schimbarea caracterului fiecărei părți luată separat dar și al întregului), ca și alte neîmpliniri au reieșit, pentru ascultătorul avizat, din această variantă a mult cîntatului concert beethovenian. Pentru cel ce nu observă (sau nu-l interesează) neajunsurile, Daniel Podlovski și-a redemonstrat virtuozitatea, frumusețea sunetului pe care îl poate plămădi cu vioara sa, muzicalitatea ce nu pălește în spatele nerealizărilor de ordin tehnic.

2. Concertul din 13, 14 aprilie a beneficiat, de asemenea, de contribuția unor invitați : pianista *Ayșegül Sarica* (Turcia) și dirijorul Filarmonicii „George Dima" din Brașov, *Răzvan Cernat*.

Despre virtuțile artistice ale pianistei Ayșegül Sarica am mai scris cu ocazia recitalului dat anul trecut în studioul Radioteleviziunii. Și atunci remarcam complexitatea artei profesate de această artistă. De data aceasta, prin interpretarea celui de-al patrulea *Concert pentru pian și orchestră (do minor, op. 44)* de Saint-Saëns, am putut sesiza capacitatea pianistei de a „ține piept" unei orchestre ample, de tip romantic, într-un discurs sonor în care pianul nu este deloc menajat, ci dimpotrivă, simfonizarea partiturii solistice merge mînă-n mînă cu virtuozitatea înțeleasă în sensul cel mai propriu. Solista dezvoltă, deci, o tehnică strălucitoare, ce nu împiedică muzica să iasă la suprafață, purtînd auditoriul în lumea so-

norităților romantice. Dificultățile de sincronizare între instrumentele orchestrei sau între aceasta și solistă (în partea a II-a) nu au putut șterge impresia de realizare a partiturii, contribuția dirijorului constituind necesarul liant între participanți, prin gestica adaptată fiecărui moment din lucrare.

Cele două partituri orchestrale ale programului — piesa *Memoria timpului* de Vasile Herman și *Simfonia a II-a în mi minor op. 27* de Rahmaninov — l-au adus pe Răzvan Cernat în rol principal. Dacă în prima lucrare el reconstruiește discursul bazat pe tehnica variațiunii continue a materialului muzical de proveniență folclorică, în simfonie, bogăția melodică, savoarea armonică, grandoarea scriiturii orchestrale sau varietatea nuanțelor dinamice îi solicită etalarea unui eventai de procedee tehnice și expresive în măsură să recreeze această muzică atît de caracteristică spiritului compozitorului. Poate uneori am fi dorit mai mult rafinament în conducerea fluxului sonor care a apărut, în anumite momente (în Adagio, de pildă), ușor monoton. Alteori, însă, tălmăcirea lui Răzvan Cernat a avut o remarcabilă forță de sugestie descriind posibile imagini imortalizate în paginile simfoniei. Putem spune, în orice caz, că publicul de la Ateneu a plecat cu sufletul încărcat de muzică bună, de muzică frumoasă, dar mai ales bine cîntată.

3. Și al treilea set de simfonice (20, 21, 22 aprilie) s-a bucurat de prezența unor muzicieni invitați: pianistul sovietic *Rudolf Kerer* și dirijorul Filarmonicii din Cluj-Napoca *Emil Simon*.

Oaspete adesea întîlnit pe scenele de concert ale țării noastre, Rudolf Kerer și-a dezvăluit disponibilitățile interpretative în cel de-al doilea *Concert pentru pian și orchestră* de Rahmaninov. Utilizînd o gamă largă de procedee pianistice, el obține sonorități dintre cele mai diverse, de la robustețea, uneori chiar sălbăticia denselor mase sonore specifice scriiturii lui Rahmaninov, la clinchete delicate de imaginari clopoței realizate în discant; deopotrivă, o imobilă neutralitate îi imprimă alteori discursul sonor (ca în partea lentă) trimițînd gîndul la nesfîrșite stepe, la neclintite imense lacuri... Frazele de amlpü respirație sînt conduse cu siguranță, cu simț al proporțiilor, evoluînd fără breșe, într-o susținută logică expresivă. Dificultățile tehnice nu-l sperie pe Rudolf Kerer care etalează o virtuozitate spectaculoasă, necesară realizării acestei partituri. Chiar dacă în redarea ei au apărut unele imperfecțiuni, muzicalitatea pianistului, colaborarea sa cu orchestra și cu dirijorul, adînca implicare în ideatica sonoră au prilejuit reale bucurii auditoriului.

Apreciata baghetă care este Emil Simon s-a făcut cu atît mai mult respectată în cele *Patru dansuri românești* de Tiberiu Brediceanu, în care am simțit pulsînd muzica noastră populară, culeasă de autor din diferite zone ale țării și armonizată pentru a fi interpretată la pian. Varianta orchestrală (aparținînd lui Mihai Brediceanu) este adesea întîlnită în repertoriile dirijorilor noștri, oferită, deci și de către Emil Simon. Realizarea lui se definește prin vervă, vigoare, dar și prin accentuarea acelui caracter molcom, așezat al unei hore lente din Moldova sau al melodiilor transilvane. *Patetica* lui Ceaikovski a dezvăluit, însă, alte laturi ale personalității dirijorului, implicat cu sobrietate în tragismul general al acestei ultime pagini din creația marelui compozitor.

Luminozitatea briantă a mișcării secunde — acel ciudat vals — cîntate cu spirit și grație, nu poate estompa dramaticele desfășurări ale celorlalte părți unde dirijorul construiește un solid edificiu. Varianta lui Emil Simon la cea de-a *VI-a Simfonie* de Ceaikovski a reconfirmat valoarea recunoscută a dirijorului clujean.

4. Ultimul concert al lunii (27, 28 apr). a aparținut exclusiv gazdelor. Venind în întîmpinarea evenimentelor pe care le aniversăm la fiecare început de mai, Filarmonica a pregătit un program ce a înscris lucrări aparținînd unor creatori de școală componistică românească — cum sînt George Enescu, Marțian Negrea și Sigismund Toduță.

Pentru început, orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" sub conducerea dirijorului Cristian Mandeal a pus în fapt *Poemul simfonic „Sărbătoarea muncii"* de Marțian Negrea. Dedicată zilei de 1 Mai, piesa lasă să se reverse atmosfera sărbătorească, bucuria resimțită de fiecare dintre noi odată cu venirea acestei zile.

Violoncelistul Marin Cazacu s-a reîntîlnit apoi pe podiumul Ateneului cu dirijorul Cristian Mandeal pentru a recrea *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră op. 8* de George Enescu.

Pagină de tinerețe a maestrului, lucrarea solicită interpreților o adîncă forare în miezul substanței muzicale, pentru a putea extrage și reliefa ideile conducătoare ale discursului, din țesătura densă, adeseori compactă. În acest sens, profesionalismul solistului ca și capacitatea de discernere a dirijorului au dus la împlinirea unui moment artistic bine realizat.

Simfonia serii a fost cea de-a *V-a* de Sigismund Toduță. Cristian Mandeal demonstrează afinități spirituale și cu această muzică, evidențiind ritmica pregnantă ce marchează mișcările extreme, diversitatea melodică și armonică a celei secunde, cu intonațiile ei bizantine alături de altele ce-și reclamă sorgintea folclorică, totul evoluînd într-un continuu proces variațional, atît de specific creației românești contemporane.

Regretabil, însă, că publicul nostru nu dovedește încă suficientă capacitate de receptare a valorilor muzicii românești, ceea ce ar explica, probabil, numărul foarte mic de auditori prezenți la Ateneu. Dar, urmînd exemplul lui Enescu, chiar și pentru cei cîțiva ascultători, artiștii primei Filarmonici a țării au înfăptuit artă adevărată, la cel mai înalt nivel profesional, convinși de mesajul ei nicicînd pieritor.

Veronica BERBESCU ZBARCEA

Din concertele simfonice ale Radioteleviziunii

Așa cum ne-a obișnuit în ultima vreme, stagiunea de concerte a Radioteleviziunii pe luna aprilie a fost animată și substanțială; aproape în fiecare zi s-au putut auzi în studioul din strada Nuferilor muzică de bună calitate, interpreți consacrați sau tineri la început de drum, creații noi românești sau capodopere ale muzicii universale. Din acest florilegiu bogat am spicuit în rîndurile de față cîteva momente din programele simfonicelor de joi seara.

Pentru revenirea sa pe un afiș bucureștean (6 aprilie 1989) Petre Oschanitzki și-a alcătuit un program de „certitudini", lucrări verificate la public dar tocmai de aceea mai dificile. Oschanitzki are capacitatea de a convinge că versiunea sa este valabilă, pentru că opțiunile sale sînt limpezi și bine argumentate din interiorul partiturii. Astfel, în *Simfonia a VI-a „Patetica"* de Ceaikovski demersul său s-a situat pe o poziție de certă modernitate. Stăpînit, refuzînd sublinierile excesive, el a știut să evite pericolul supralicitării expresiei care poluează unele interpretări ceaikovskiene. Totul a fost construit cu nerv, creșterile și descreșterile cu energie bine calculată, tempo-urile strînse nu au lăsat timp pentru lungimi. Poate partea a II-a ar fi cîștigat dacă s-ar fi simțit mai mult acel „con grazia" cerut de autor.

Pianistul Constantin Ionescu-Vovu are meritul de a fi adus în fața publicului o capodoperă mozartiană foarte rar cîntată, *Concertul în do major, nr. 25, K.V. 503*. După o primă parte turburată de neconcordanțe, în partea lentă linia prelungă, cu arcuirea ei meditativă a fost condusă într-o devenire continuă comandată de logica internă a textului, cu știință a stilului și noblețe a expresiei. Finalul (atacat într-un

tempo foarte rapid) a oferit solistului prilej de virtuozitate instrumentală, dar și de integrare simfonică în orchestră, printr-un schimb de replici foarte viu. Bogată în ritmuri și melodii folclorice tratate într-o manieră ce prelungește tradiția înaintașilor, *Rapsodia română nr. 1 în do major* de Constantin Bobescu a complectat programul într-o atmosferă comunicativă.

Tot un *Concert* de Mozart, *Concertul nr. 5 în la major pentru vioară și orchestră* a stat și în centrul celui de al treilea simfonic al lunii (20 aprilie 1989). Reîntîlnirea cu Andrei Agoston promite întotdeauna satisfacții ; jocul său are eleganță, tonul este sensibil, mătăsos, detaliile minuțios lucrate, frazarea are o elocvență naturală care farmecă. Și tocmai de aceea viziunea sa asupra a ceea ce se numește „stil mozartian" a nedumerit. Este de înțeles că plăcerea cîntatului, sinceritatea expresiei, nevoia de a se exprima pe sine liber sparg tiparele convenției. Dar întrebarea este unde se oprește această libertate ? Nu riscă ea să ducă la facilitate, la îngroșarea banală a expresiei ? Ar fi păcat, căci Andrei Agoston este un violonist de reală și calitativă fibră artistică.

Simfonia a II-a de Doina Rotaru a fost cea mai amplă primă audiție a lunii. Lucrarea constituie un fel de sumă a preocupărilor autoarei, marcînd o conturare stilistică definită. Se concentrează aici fațetele esențiale ale devenirii creatoare a acestei foarte active și talentate compozitoare ; regăsim gustul pentru aliajele originale de timbruri, sonoritățile transparente, coloritul rafinat, contrastul dintre mișcarea fluidă pe de o parte și exploziile ritmice, cu suprafețe puternic dinamizate, trepidante, pe de altă parte, totul îmbrăcat într-o orchestrație luxuriantă. Din confruntarea acestor două stări extreme, impresia finală rămîne cea a unei lumi sonore nostalgice, cu accente incantatorii venite din vechimi imemoriale. În Ludovic Baci, lucrarea a avut un interpret al cărui devotament pentru muzica contemporană românească este bine cunoscut ; ca întotdeauna înaltul său profesionalism și pasiunea pentru promovarea valorilor noi au pus partitura în cea mai bună lumină.

Mereu preocupat să aducă în fața publicului un repertoriu ales, Ludovic Baci a inclus și de data aceasta în programul său una dintre operele esențiale ale muzicii secolului nostru, *„Cîntecul pămîntului"* de Gustav Mahler. Edith Simon și Ionel Voineag au susținut partitura vocală cu o înțelegere exemplară a sensului pe care Mahler l-a atribuit vocii umane în ansamblu. Cu strălucire sonoră și flexibilitate a frazării la Ionel Voineag, cu expresie interiorizată și radiație caldă la Edith Simon, cîntul s-a integrat în textura simfonică ca un alt instrument de o culoare și vibrație învăluitoare. Și totul ar fi fost perfect dacă ar fi fost mai mult timp de pregătire, dacă orchestra ar fi ieșit dintr-o indiferență rutinieră (ah ! cornii, și nu numai în Mahler) în așa fel încît intenția muzicală transmisă prin gestul dirijoral să fie tradusă și în realitate.

Sub semnul unei întrebări incitante „Vă place Brahms ?" a fost inaugurat (27 aprilie 1989) un ciclu de mare consistență și semnificație muzicală : integrala creației brahmsiene, extinsă pe 4—5 stagiuni în care vor fi prezentate toate cele 121 de opusuri ale marelui compozitor. Răspunsul la întrebare a încercat să-l sugereze ascultătorilor Iosif Sava, într-o foarte caldă și pasionată pledoarie *pro domo*. Și începutul a fost de bun augur. Dirijorul oaspete din R. D. Germană, Jochen Wehner, (chiar dacă în *Uvertura „tragică"* a convins mai puțin) în *Simfonia a II-a în re major* s-a arătat un profesionist remarcabil, cu mînă sigură, cu o prezență foarte vie și eficientă. Pornind de la detaliul minuțios lucrat către linia mare — asamblarea întregului s-a configurat în forme bine structurate, construite amplu. Fără îndoială o foarte solidă știință și o atitudine artistică sobră, în linia marii tradiții dirijorale germane, definesc pe acest șef de orchestră de ținută.

Întru totul deosebit a fost acompaniamentul (ar trebui să spun mai degrabă simfonia) cu care a însoțit pe Mihai Ungureanu în *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 în si bemol major*. Niciodată acompaniator, înglobînd pianul în orchestră cu delicatețe dar și cu autoritate, el a realizat cu solistul o colaborare ideală. Mihai Ungureanu a știut să valorifice această șansă într-o interpretare temeinic construită. Tînărul pianist revine mereu la această partitură monumentală cu mijloace din ce în ce mai bine controlate ; un plus de relief l-ar apropia și mai mult de o reușită deplină.

Stimulată poate de prezența unui oaspete, sub bagheta lui Jochen Wehner orchestra (care de altfel l-a aplaudat călduros la sfîrșitul Simfoniei) și-a mobilizat toate resursele, concentrîndu-se și dovedind că se poate prezenta și într-o formă foarte bună.

Elena ZOTTOVICEANU

PORTRET COMPONISTIC ADRIAN RAȚIU

Radioteleviziunea Română a inițiat la 11 aprilie în Studio-ul T8 în seria portretelor componistice un concert cu lucrări camerale de Adrian Rațiu. Am avut ocazia să ascultăm șase lucrări care acoperă o perioadă de cam două decenii din activitatea creatoare a compozitorului.

Adrian Rațiu s-a afirmat încă din perioada studiilor de la Conservatorul Porumbescu ca un element de frunte într-o tînără generație de compozitori care se vor situa ulterior în primele rînduri ale componisticii românești de după cel de al doilea război mondial. Ca și ceilalți colegi de serie s-a impus și în pedagogie și în muzicologie prin înaltele sale capacități artistice, intelectuale și umane ce l-au caracterizat dintotdeauna, totodată cu prea multa (aș zice) discreție și finețe ce l-au împiedicat, poate, în decursul vieții să atingă cotele maxime de afirmare socială ce nu i-au ocolit pe alții. Probabil că nu aci s-a plasat centrul de greutate în destinul artistic al unui creator ajuns azi la marile împliniri ale unei vieți închinate muzicii și muzicienilor. Drept care, concertul la care ne referim a constituit încă un moment important de *re*-cunoaștere a personalității și a prezenței sale distincte în perimetrul creației muzicale românești actuale.

Debutînd cu *Trio pentru pian, clarinet și chitară* (Rodica Dănceanu, Vasile Mocioc, Vasile Colțea) în care am remarcat mai ales prezențele (quasi) solistice ale protagoniștilor, concertul a continuat cu *Sonata pentru vioară solo* interpretată de Mălina Dandara și cu *Monosonata I pentru pian*, interpretată de Dan Rațiu. Ambele lucrări (dintre care cea din urmă, de vîrsta chiar a interpretului ei), executate fără partitură, au evidențiat, într-un climat de autentică muzicalitate, consistența și noblețea inspirației și *armonia* dezvoltărilor (în parte, la latitudinea interpretului, dacă ne referim la *Monosonata I pentru pian* care presupune diferite variante). *„Convergențe" pentru cvartet de coarde* (Cvartetul „Philharmonia" — Ladislau Horvath, Alexandru Mihon, Mirela Ioniță și Tiberiu Ungureanu) — o primă audiție ca și cele două următoare lucrări — a excelat prin capacitatea transfiguratoare a unor nuclee tematice, prin interesul muzical permanent, accentuat, evident, și de sonoritatea omogenă, rafinată și infinit dozată a ansamblului. *„Ecouri" pentru vibrafon și marimba*, o lucrare plină de culori și frumusețe, o interesantă îngemănare de timbruri rezultate dintr-un instrumentar aparent apropiat ca sonoritate l-a repus în atenție pe percuționistul Alexandru Matei care se afirmă consecvent, în ultimii ani în interpretarea muzicii noi. În sfîrșit *Sonata a cinque* pentru alămuri (Daniel Bulgaru, Mihai Toth, Radu Rusu, Florin Pane, Uwe Schummer) transcedendînd caracterul de „divertis-

ment" al ansamblului de gen a dezvoltat o muzică serioasă, *cultă* aș zice, destinată unor instrumente care au adus în cadrul concertului respectiv o binevenită timbralitate complementară.

Muzica lui Adrian Rațiu se detașează și de expresionismul postbelic, asociat noilor tehnici de compoziție ale acelei prime perioade și de academismul clasicizant (mai vechi și mai nou). Excelează prin rigoare, prin măiestria tratării și dezvoltării ideilor proprii, printr-o *voință* organică ce se afirmă și în zonele cele mai „deschise" ale operei. Echilibrul și siguranța gustului l-au plasat pe Adrian Rațiu întotdeauna dincolo de orice exces sau concesie artistică, conferind muzicii sale o exemplaritate ieșită din comun. Atît ca selecție de lucrări (incompletă, ca orice selecție) cît și ca prestație artistică portretul său componistic a marcat un eveniment de seamă al vieții culturale a Capitalei.

Nicolae BRÎNDUȘ

Muzica românească în actualitate (XIII)

Cel de-al XIII-lea concert din ciclul organizat de Filarmonica „George Enescu" (inițiator — Șerban Nichifor) a certificat o dată în plus oportunitatea acestor manifestări, mai ales cînd ele sînt judicios gîndite sub aspect repertorial.

Mai omogen deci decît unele anterioare, programul desfășurat pe scena Ateneului în ziua de 10 aprilie s-a datorat în principal Atelierului de muzică contemporană „Archaeus", condus de Liviu Dănceanu. El a debutat însă cu *Sonata pentru flaut și pian* (1952) de Sigismund Toduță, creație de inspirație folclorică dar acreditată concepției de soliditate a construcției, caracteristică maestrului format în cultul marilor valori ale clasicismului. Flautistul Vasile Ganțolea frazează amplu, creează arcuri sonore reverberante. La pian, Adrian Tomescu, inspirat și iscusit în paginile contemporane, a avut de susținut o partitură densă — fundament pentru discursul flautistic mai aerat, adecvat resurselor optime ale instrumentului.

Șerban Nichifor s-a înscris în programul serii cu o nouă primă audiție — *Cvartetul de coarde nr. 2.* Subtitlul „Văile uitării" mărturisește afinitățile autorului cu poetica lui Mateiu Caragiale, din care se inspiră. Și în acest opus compozitorul manifestă apetență pentru discursul esențialmente expozitiv, o muzică nu neapărat ilustrativă, cu tot apelul nedisimulat la efectul unor sonorități de epocă, elemente de jazz american, ritmuri de tip aksak, etc. Principiul anamorfozei — care determină forma — pare a acționa și la nivelul prelucrărilor leit-motivice (unele imagini voit deformate sînt astfel capacitate pentru a crea atmosfera de instabilitate ce se naște între starea de veghe și vis" — explicitarea aparține comentatorului Alfred Hoffman).

Cvartetul „Clasic" a susținut partitura cu tot dinamismul pe care ea îl suscită, cu simțul parodiei dar și cu sentimentul evocării nostalgice.

În „regia" spectacolului oferit de „Archaeus", Liviu Dănceanu a conceput, ca și alte dăți, alternanța pieselor contemporane cu muzici bizantine preluate din diverse culegeri și aranjate de el pentru ansamblul său. Punerea lor în pagină relevă, pe lîngă subtilul simț al orchestrației, intuiția elementelor creatoare de atmosferă. Îu acest sens melodica, tipic monodică a fost proiectată în spațiu prin procedee specifice (pedale, ison), prin dialogul instrumentelor (deci al culorilor) în stilul cîntării de strană, sau chiar prin tehnici moderne ca Klangfarbenmelodie.

Am ascultat, deci, în orchestrația lui Liviu Dănceanu, *Imnul* lui Dimitrie Suceveanu, preluat din culegerea Gr. Panțîru, *Melodia* de Dimitrie Cantemir, *Axionul* lui Nil Monahul *(Izvoare ale muzicii românești* — Gh. Ciobanu) și *Chinonic* de Domețian Vlahul.

Din creația personală, Liviu Dănceanu a prezentat *Florilegiu* (1985) în primă audiție în formula pentru „Archaeus". Plăsmuită în tușe sensibile această muzică născută dintr-un lirism structural cîștigă mai mult în poezie și în culoare în această versiune.

În pronunțat contrast, cele șapte secțiuni ale *Alternanțelor* lui Adrian Iorgulescu (o altă primă audiție în aranjamentul pentru „Archaeus") îmbină două realități sonore — și anume cea a unui continuum reprezentat de derularea implacabilă a benzii de magnetofon și evoluția pe viu a unei muzici de cert structuralism timbral. Din complementaritatea acestor două lumi ia naștere un discurs de o expresivitate gravă, tensionată proprie creației lui Adrian Iorgulescu.

În fine, piesa lui Mihnea Brumariu, *Quasi — Cocktail music* — tot o primă audiție — reprezintă un fragment dintr-un spectacol —. Autorul aduce aici la același numitor entități divergente ca rock, pop, secvențe bizantine, într-o combinație în care spectacularul face casă bună cu verva, la etajele totuși superioare ale simplei luxurianțe sonore. Un „coktail" în care membrii formației s-au desfășurat cu dezinvoltură și antren dovedind disponibilități excelente și în acest gen de muzică. Trebuie subliniată și cu acest prilej calitatea excepțională a membrilor acestui ansamblu, într-un continuu progres.

Nu putem încheia fără a evidenția nivelul comentariului semnat de criticul Alfred Hoffman, ca de obicei substanțial și atractiv, elevat dar și accesibil, într-un cuvînt profesional.

Michaela ROȘU

Eminescu și muzica

...Seară (10 aprilie) chibzuită în tensiunea care îl animă pe Iosif Sava atunci cînd imaginează acele ambianțe singulare ale comunicării cu un auditor totdeauna fidel, ambianțe dominate de o IDEE, expresivă prin ea însăși ; ideea este propulsată apoi spre împlinirea destinului ei de cîteva ceasuri prin elanul cu care o dezvăluie, treptat, în ce este în ea mai general, mai reliefat ca sens și configurare artistică.

Alături de Iosif Sava, Leopoldina Bălănuță. Nu sînt mulți actori care ar fi putut (acest verb este întrebuințat în mod deliberat !), care ar fi putut deci stăpîni, într-un singur suflu, efortul mental al rostirii, al interpretării celor 5 *Scrisori* de Mihai Eminescu, așa cum l-a dezvoltat Leopoldina Bălănuță. Proiectele lui I. Sava au întotdeauna anvergură temerară ; din colaborarea cu marea artistă s-au constituit, în timp, modele ale adevărului că spirite înalte ale poeziei universale au trăit în confort cu muzica. Mai mult, că muzica a înglobat, în ilustre exemple, poezia și filozofia, nealterîndu-le esența ideală. Dimpotrivă : pagini rare de vers au trăit o nouă constituire emoțională, intelectuală. Poate tocmai pentru că pledoaria muzicală este inteligibilă și dincolo sau fără de cuvinte, iar noua plămadă emană alte virtuale sugestii.

Dar acea seară compusă alături de un Eminescu foarte special, *Scrisorile* sînt cu adevărat *Satire*, nu intra în sfera contemplativă care ar fi invocat lesnicios muzica, decît pe făgașul convergențelor „posibile" între glasul încordării geniului în ascensiune spre lumea revelațiilor supreme — antiteză a tot ce disprețuia poetul în cercul strîmt al contemporanilor norocoși — și destinderea în meditația muzicală, discret conturată de instrumentiști ca Marin Cazacu și Ion Ivan Roncea.

Ce este muzical în cele cinci *Scrisori* de Mihai Eminescu a fost implicat în concepția Leopoldinei Bălănuță. M-a interesat tocmai această libertate lăsată nouă în a desluși, fără cîrje protectoare, năvala lirică

a metaforelor în structuri poetice. „Cînd cu sete cauți forme ca să poată să te-ncapă", scria Eminescu în altă parte... Realitatea, potrivită și oricărei opere muzicale, este copleșitoare în *Scrisori*, în a căror amplă construcție sînt turnate înțelesurile în vaste zboruri ale spiritului.

Implicarea iubirii pentru muzică în marele spectacol totodată dramatic și tragic, regizat și jucat de o femeie, cuprinzînd cu integrală fidelitate bărbătească patimă și vulnerabilitatea poetului, a fost cea mai de preț izbîndă a acelei seri.

Faptul că muzicile nu au fost numite, că adecvarea lor nu părea și probabil nici nu a fost căutată, poate doar *Dansul focului* de Manuel de Falla, izbucnit imediat după finalul *Scrisorii III*, a consolidat tocmai unitatea care în genericul spectacolului părea numai o ipoteză. Nici un nume de compozitor nu a brăzdat succesiunile line între muzică, vers și veșmînt al cuvîntului ambiental ; în afară de Johann Sebastian Bach, care poate sta oriunde, pentru că tot ce este fără hotar încape între hotarele sale. Bach în *Arioso*, ca preludiu și postludiu, cîntat de Marin Cazacu (acompaniat de Steluța Radu) ; Bach sunat de Iosif Sava la orgă, alături de același partener violoncelist.

Cu totul extraordinară a fost introducerea serii de către harpă ; Ion Ivan Roncea a descoperit subtilitatea gravă a celor mai simple expresii din lirica romantică, instalînd în noi starea de spirit necesară receptării unui poet care a gîndit serios și poeziile sale cele mai naturale, mai naive, mai necomplicate. Așa trebuie să înțelegem — cred — indispoziția lui Eminescu ascultîndu-le cîntate pe muzică aparținînd genurilor mai lejere, care duce gîndul la efectul banalității vînturate de dulcea legănare a florilor iubirii vremelnice. Ori Eminescu în iubire căuta pe *crăiasa lumii gîndurilor sale*, cum spune în *Scrisoarea V* ; erau gîndurile unui om frămîntat de cosmogonii, de prefaceri ale lumii astrelor, de istoria seculară a patriei, de marea filozofie a epocii, de veșnicia naturii, de derizoriul clipei trăite în amărăciune. Mai presus de toate Eminescu aspira, ca și elita poeților romantici, la a se cunoaște pe sine prin iubire.

Aceasta este chiar o problemă de ordin muzical pe care Iosif Sava a enunțat-o numai, nedezlipindu-se din atmosfera particulară de concentrare în esențial, impusă prin intensitatea combustiei versului trăit, ca o vestală în veșmînt întunecat, de Leopoldina Bălănuță. „Am făcut-o din adorație pentru Eminescu", spunea ea la sfîrșitul serii, eliberată de asemenea răspundere, solemnă pînă la urmă. A formulat ceea ce a prezidat, ca motto, acea confluență de dezvăluiri, stimulată spre inspirație de versul articulat, de inteligența decupării dramatice a episoadelor, de tensiunile diferențiate ale nuanțelor și ritmurilor declamației, instalînd o ambianță nerepetabilă : fiecare a creat ceea ce aparținea numai clipelor petrecute atunci, acolo.

Ada BRUMARU

Vă place muzica?

Devenit tradițional, genericul „Vă place opera ?" concretizează, cu fiecare nou spectacol, tot ceea ce școala românească de cînt poate etala mai valoros în acel moment, manifestările dorindu-se, deci, o înmănunchiere a celor mai frumoase voci de operă din teatrele lirice ale țării.

De această dată, concertul, desfășurat duminică 16 aprilie în sala Radiodifuziunii Române, cuprinzînd pagini din repertoriul italian, s-a bucurat și de prezența unor oaspeți de peste hotare, printre aceștia fiind și dirijorul Cem Mansur din Turcia, binecunoscut spectatorilor bucureșteni din precedentele sale apariții pe podiumul de concert. După cum am aflat din prezentare, tînărul dirijor a inclus în repertoriul său peste 40 opere, ceea ce, la cei doar 32 ani ai săi, este, într-adevăr, o performanță. Bunele impresii lăsate de simfonicele susținute anterior, nu s-au reînnoit însă în acea seară, spre dezamăgirea interpreților și publicului deopotrivă. Neinspirată a fost și reunirea orchestrei simfonice din Ploiești și a orchestrei de studio a Radioteleviziunii, cîteva repetiții dovedindu-se insuficiente pentru omogenizarea ansamblului orchestral, pentru „punerea de acord" cu dirijorul și cu soliștii. Cu cîțiva ani în urmă, orchestra simfonică din Ploiești era una dintre cele mai bune formații din țară, concertele susținute la Ateneul Român sub bagheta lui Horia Andreescu devenind adevărate evenimente ale stagiunii. Se prea poate ca specificul genului să fi determinat o oarecare derută în rîndul instrumeniștilor, nefamiliarizați cu muzica de operă. Incertitudinea, apatia și sonoritatea opacă, inexpresivă, au caracterizat, în mare parte, evoluția compartimentului orchestral, ceea ce a creat probleme atît dirijorului, cît, mai ales, soliștilor. Dacă în susținerea ariilor interpreții au reușit să „escaladeze" aceste obstacole, în scenele de ansamblu — duet, cvartet, sextet — au apărut decalaje, intrări greșite etc.

Soliștii serii au fost mari personalități ale scenei lirice, precum și tineri aflați pe drumul afirmării, reuniți într-un florilegiu al vocilor frumoase.

După uvertura la opera *Nabucco* de Verdi, condusă de Cem Mansur cu o gestică elegantă și eficientă în economia mijloacelor de expresie, aria Rosinei din opera *Bărbierul din Sevilla* a adus, în interpretarea Lilianei Nichiteanu de la Teatrul Muzical din Galați, strălucirea muzicii rossiniene, vocea frumoasă, coloratura dezinvoltă și expresivitatea sa cochetă cucerind binemeritate aplauze.

A urmat un moment de mare tensiune dramatică — duetul Santuzza — Turridu din opera *Cavalleria rusticana* de Mascagni, în interpretarea sopranei Leyla Demiriș de la Opera din Istambul și a tenorului Gabriel Năstase. Etalînd o splendidă voce dramatică, generoasă și amplă în registrul mediu, cu ușoare dificultăți în acut, Leyla Demiriș a dovedit o bună cunoaștere a datelor specifice personajului și, totodată, a stilului italian de cînt ; partenerul său, Gabriel Năstase, aflat într-un real progres vocal, a susținut partitura cu siguranță și strălucire vocală.

Aria lui Gerard din opera *Andreea Chénier* de Giordano, pagină de mare popularitate din repertoriul liric, a fost interpretată cu sensibilitate și profesionalism de baritonul Dan Serbac de la Opera din Cluj-Napoca. Lirism și intensă trăire am regăsit și în aria Adrianei din opera *Adrienne Lecouvreur* de Cilea, tălmăcită cu fior dramatic de tînăra Angela Burlacu-Gheorghiu, una dintre cele mai răscolitoare voci din generația sa.

Un oaspete din Cehoslovacia — Ilie Prokop — a ales, pentru acea seară, aria lui Filip din opera *Don Carlos* de Verdi ; deși debutul orchestral a jenat prin duritatea intervenției suflătorilor și prin sonoritatea inconsistentă a solo-ului de violoncel, vocea profundă, cantabilă a basului Ilia Prokop și interpretarea sa sensibilă, conturînd cu știință ampla respirație a frazelor muzicale, au conferit frumusețe și noblețe celebrei arii.

Tot din creația verdiană am urmărit apoi dificila arie a lui Rodolfo din opera *Luisa Miller*, interpretată de Ionel Voineag, tenor aflat în plină maturitate artistică și cvartetul din *Rigoletto* — soliști Felicia Filip, Liliana Nichiteanu, Nicolae Raiciu și Ion Pojar, fiecare dintre aceștia susținîndu-și partitura cu multă îngrijire, nereușind însă o sudură a vocilor în măiastra țesătură gîndită de Verdi.

O pagină de mare vibrație din opera *Traviata* — duetul Violeta-Alfredo din actul al IV-lea, a readus în scenă doi interpreți într-o formă vocală de excepție — Angela Burlacu și Ionel Voineag ; frumusețea frazării, impresionanta trăire emoțională au culminat în finalul cîntat în mezzavoce.

De la lirismul verdian la dinamismul debordant al muzicii rossiniene — un contrast binevenit, prilejuind,

totodată, întîlnirea cu o voce tînără de o deosebită calitate — mezzosoprana Gabriela Popescu care în aria *Cenușăresei* a făcut o adevărată demonstrație de virtuozitate, etalînd un timbru de mare frumusețe, un ambitus cu o extensie aparte și o coloratură lejeră (o anume stridență în acut se cere, în viitor, atenuată).

Rămînînd în sfera operei buffa, duetul Malatesta-Don Pasquale din opera *Don Pasquale* de Donizetti a cucerit prin verva și spontaneitatea interpreților care s-au dovedit și foarte buni actori — studentul Nicolae Raiciu bariton liric cu un timbru de calitate, muzical, sensibil și foarte expresiv — și basul Airizer Csaba de la Opera din Timișoara, binecunoscut și îndrăgit de publicul bucureștean datorită vocii sale ample, generoase, condusă cu rigoare și rafinament.

Aria Giocondei din opera omonimă de Ponchielli a fost interpretată cu temperament vulcanic de Mioara Cortez-David, urmată apoi de celebrul duet Cio-Cio-San — Pinkerton din opera *Madama Butterfly* de Puccini, în interpretarea de înaltă ținută a Sandei Șandru — delicată și pasionată, sensibilă și convingătoare, alături de Ion Pojar de la Opera din Cluj-Napoca, o voce frumoasă dar prea puțin maleabilă sub aspect dinamic ; o diversificare a paletei de nuanțe ar fi binevenită în interpretările sale care, în genere, vizează performanța vocală.

Soprana Maria Slătinaru-Nistor în aria Leonorei din opera *Forța destinului* de Verdi a încîntat prin frumusețea vocii, prin ținuta și distincția interpretativă ce caracterizează fiecare apariție a sa ; corul Radioteleviziunii a însoțit, în sonorități compacte, evoluția acestei mari interprete.

Corul sclavilor din *Nabucco* a pus în lumină, din nou, calitățile de excepție ale formației Radiodifuziunii, condusă cu o gestică generoasă de dirijorul Cem Mansur în ampla arcuire dramatică gîndită de compozitor ; păcat că și aici decalajele permanente în raport cu orchestra au umbrit calitatea interpretării în ansamblu.

Mereu prezentă în aceste concerte-eveniment, soprana Eugenia Moldoveanu a optat, de această dată, pentru aria Neddei din opera *Paiațe* de Leoncavallo, în care am admirat expresivitatea și patosul pe care le-a conferit eroinei.

Sextetul din opera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, interpretat de Felicia Filip (ca și în Gilda, sensibilă, expresivă, cu acut strălucitor), Ionel Voineag, Airizer Csaba, Gabriela Popescu, Dan Serbac și Gabriel Năstase a încheiat programul serii.

Un concert mult așteptat de melomani, realizat și de această dată de Luminița Constantinescu, cu dăruirea și entuziasmul ce o caracterizează, înmănunchind, cum spuneam, cele mai frumoase voci ale țării, cărora li s-au alăturat valoroși interpreți de peste hotare ; prezentarea agreabilă, documentată și cursivă, s-a hazardat însă în aprecieri valorice nu totdeauna justificate, ce au supradimensionat dar au și minimalizat personalitatea artistică a interpreților ; precum bine se știe, în lumea cîntului ,a artei interpretative în general, este foarte dificilă o ierarhizare valorică, acordarea superlativului absolut unuia sau altuia riscînd erori de ordin pur subiectiv.

A. F.

CLAUDIO MARCOTULLI

Un nume nou — pentru noi, firește — în frontul cîntului la chitară : Claudio Marcotulli. Artistul italian a atras prin programul afișat și s-a impus prin execuția lui. Deopotrivă substanțială (îndeobște fără transcripții și piese de succes facil) și îndeajuns de variată, seara oferită de artistul italian (29 aprilie la Ateneul Român) a fost relevantă și plină de satisfacții. Mai întîi trebuie subliniat că Marcotulli stăpînește tehnica instrumentului la un nivel superior : rapiditate și egalitate în pasaje, sunet viguros și divers colorat prin atac, un legato consistent, accesul la procedeele scriiturii moderne. Dar cum fundamentele execuției se pot obține prin muncă, important este că, dincolo de ele și prin ele, tînărul interpret a dovedit cultură și adecvare stilistică. În Bach *(Preludiu, Fugă și Allegro* — executat în re major și nu în original, cu un semiton mai sus) a subliniat polifoniile latente ca și construcția echilibrată, cu o permanentă și judicioasă accentuare a elementelor de armătură structurală. În Rodrigo *(Invocație și dans* — omagiu lui De Falla) a „jonglat" cu flageolete (pe coarde călcate, deci infinit mai grele decît cele naturale), ca și cu procedee sugerate de tehnica, deloc de neglijat, sugerată de practica flamenco. În Giuliani *(Variațiuni op. 112)* a pus în evidență forma clasicizantă a tratării, în care sînt exploatate la maximum posibilitățile tehnice la nivelul din momentul componistic respectiv (virtuozul italian a fost contemporan cu Paganini). *Sonata* de Ginastera dezvăluie un proces similar dar la palierul conceptelor secolului nostru : varietatea de sunet, bogăția timbrală, substanța tematică, suprasolicitarea tehnică sînt curente aici și Marcotulli a știut și a putut să le lumineze semnificația pur muzicală. Și în Albeniz *(Granada* și *Asturias)* a avut de îmbinat direcții aparent divergente — romantică, impresionistă și folclorizantă —, într-o rezultantă caldă și pitorească. În fine, în *Variațiunile* de Duarte, strivitoare prin tehnicitate, a arătat că știe să învedereze, prioritar, substratul eminamente muzical. Bine (și pe drept) primit de public, Claudio Marcotulli, viguros, strălucitor, logic și expresiv în prestația sa chitaristică, oferă încă un argument în pledoaria (nu numai a noastră) pentru obținerea în învățămîntul muzical și de la noi a statutului meritat de un instrument cu resurse și literatură mai mult decît comune.

MARIA GHIRCOIAȘIU — VICTOR DAN

Recitalul susținut în 16 aprilie la Ateneul Român de soprana Maria Ghircoiașiu și organistul Victor Dan a învederat, încă o dată, că viața muzicală din Cluj-Napoca dispune de elemente selecte. La debutul bucureștean, cei doi soiști au propus multă muzică barocă (și chiar mai veche), două lucrări clasice și una românească. Cele mai multe piese au fost, evident, pentru voce și orgă, doar trei pur instrumentale. Prima parte a cuprins Bach și Händel. În arii, soprana Maria Ghircoiașiu a impus prin glasul plin, bine timbrat, egal pe toate registrele, prin buna intonație și frazarea inteligentă și expresivă, prin cultura stilului (cu atît mai apreciabilă, cu cît artista se află la începutul carierei). Buna impresie a fost confirmată și în partea a II-a (Stradella, Giordani, Mozart, Haydn), în care căldura cîntului s-a împletit cu rigoarea, amploarea și susținerea arcurilor expresive au fost convingătoare, în care dinamica s-a înscris în limite cuprinzătoare (fără stridențe în forte și păstrîndu-și audibilitatea în pianissime — chiar în registrul grav). Direcția în care credem că artista trebuie să-și concentreze atenția este cea a dicției, sacrificată în bună măsură din dorința de a păstra unitatea de emisie, legatoul și culoarea. Victor Dan s-a vădit un interpret sensibil, cu fantezie în registratie (apreciem îndeosebi predilecția pentru timbrurile pastelate, suave), destul de riguros în tempo, cu simț polifonic acut și judicios. În Bach, Vivaldi și Frescobaldi a lăsat cîmp deschis sonorităților variate, subliniind tematica, ornamentica și structurile dezvoltătoare, demonstrînd soliditate a concepției, un frumos nivel profesional.

CAMELIA PAVLENCO — ELISABETA FEKETE

Concertul din 22 aprilie (Sala Studio a Ateneului) s-a înscris în seria, încă nu prea cuprinzătoare, a recitalurilor cu evoluții și programe mai puțin obișnuite : prima parte, frecventă prin structură (cîteva cicluri de lieduri) dar insolită prin faptul că soprana era cunoscuta pianistă Camelia Pavlenco ; cea de a doua, rarissimă prin natura repertoriului (piese pentru pian la patru mîini), interpretat de cîntărcața-pianistă și partenera sa Elisabeta Fekete. Am ascultat în deschidere și în primă audiție *Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga* de Doina Rotaru, sensibile, într-o expresie densă și ușor perceptibilă prin factura vocală și coloritul pianistic, bine puse în valoare. Au urmat *Patru cîntece pe versuri de Radu Demetrescu* de Paul Constantinescu, situate pe linia baladescă apreciată la compozitor, pitoreștile și ingenios tratatele *Șapte cîntece spaniole* de Obradors și *Trei melodii pe versuri de T. Gautier* de De Falla, într-o bună manieră franceză (în caracter hispanic doar ultimul dintre ele). Descoperindu-si afinități cu arta vocală, Camelia Pavlenco explorează, după cum se vede, zone repertoriale dense, iar interpretările sale — s-a văzut, de asemenea — sînt ale unei alese muziciene, stăpînă pe arta expresiei în general. Vocea îi este plină, vibratoul generos, intonația îngrijită, dicția bunicică, fraza limpede și logică. Elisabeta Fekete a secondat-o cu inteligență, cu interiorizare și cu strălucire, după caz. Lucrările pentru pian la patru mîini au fost *Fantezia în fa minor* de Mozart, *Sonata op. 30* de Schubert și *12 piese op. 85* de Schumann. Ele nu sînt în nici un caz piese minore, pentru uzul amatorilor. Am spune că sînt mai greu de cîntat decît altele (și mai renumite) ale acelorași autori, întrucît implică o perfectă coordonare la nivelul concepției și tehnicii, în plan ritmic, agogic și dinamic. Cu momente absolut strălucite, dar și cu altele care au lăsat impresia doar a lecturii corecte, interpretarea acestei a doua părți a recitalului a fost, una peste alta și totuși, deasupra comunului, încîntînd cu îndreptățire un public numeros și receptiv.

Petre CODREANU

ADRIAN STOICA

Iată un pianist care are ce spune și știe *cum* să spună, deci susținerea unui recital într-unul din spațiile muzicale principale ale Capitalei (studioul de concerte al Radioteleviziunii, la 25 aprilie) era pe deplin justificată, ceea ce nu este întotdeauna cazul în împrejurări similare, cînd cadrul respectiv sau al sălii mari a Ateneului Român apar ușor disproporționate față de valoarea prestației artistice, care și-ar avea mai curînd locul la „rampa de lansare" a noilor talente, Studioul Ateneului.

Adrian Stoica este un muzician serios și cu simț de răspundere în fața textelor abordate. Pianistica sa este de calitate, viziunea asupra operelor cuprinse în repertoriu se dovedește matură, tinzînd spre profunzimile muzicii. *Sonata în fa major, KV 332* de Mozart ne-a luminat dintru început acest adevăr, grija pentru frazarea expresivă împletindu-se la juste proporții cu brio-ul și scînteierea fără de care stilul respectiv nu poate fi conceput. Cu toate că tinde spre o abordare a capodoperei de esență incontestabilă, maniera de interpretare a muzicii maestrului din Salzburg s-a dovedit vie, depărtată de orice pedanterie, firul sonor s-a depănat curgător și alert, totul depășind cu mult acea „intrare în materie" de care este legată în mod frecvent includerea în debut de program a unor asemenea lucrări. Într-un cuvînt, lui Mozart i s-a făcut dreptate — și asta spune totul.

Bineînțeles, *Appassionata* beethoveniană — *Sonata op. 57, în fa minor* tentează la comparații interpretative ilustre. Nu se poate spune că redarea ei de către Adrian Stoica a fost pe măsura acelui „torent de flăcări într-o albie de granit" (Romain Rolland) cu care ne-au deprins mai marii clavirului. Totuși, interpretarea a avut pondere și gravitate, conștiința permanentă a dimensiunilor sarcinii asumate. Materialul tematic a fost expus cu demnitate și — cînd era cazul — cu reculegere, gradația întrebărilor existențiale ale primei mișcări, trecînd prin elevația *Andante*-lui către torentul fatidic al finalului fiind marcată cu evidentă știință. O meditare către găsirea unor soluții optime de rezolvare a legato-ului (de pildă în temele în octave, ca cele din prima mișcare) ar fi de dorit.

Sonata în si bemol minor de Chopin ne-a confirmat faptul că pianistul nu ezită în fața operelor de maximă dificultate. *Marșul funebru* a cunoscut redarea cea mai „adunată" și convingătoare, după cum finalul s-a caracterizat prin unitatea imaginii („vîntul nemîngîiat șuierînd pe morminte" — după o tălmăcire literară sau literaturizantă, însă nelipsită de justificare), chiar dacă mersul cromatic descendent putea fi mai subliniat marcat. Unele rezerve se referă la o oarecare neclaritate sonoră în partea I sau la o vădită dificultate observată în salturile periculoase din *Scherzo*. Pe de altă parte, secțiunea contrastantă, *trio-ul*, din mișcarea a doua s-a distins prin îmbinări polifonice expresive și pline de tensiune.

Extremele se ating : după *Sonata* de Mozart, o altă culme a recitalului a venit odată cu tălmăcirea *Suitei op. 10 în re major* de George Enescu. Am avut ocazia să atragem atenția, recent, asupra necesității evitării unui ton unanim mare și pompos pentru această lucrare. Or, Adrian Stoica ne-a oferit o interpretare exemplară ca simț orchestral diferențiat : *Toccata* a avut amploare și grandoare autentice, *Pavana* a excelat prin culorile pastelate, bogăția de armonice a sunetului, *Bourrée* a martelat ritmul fără fastidiozitate, desenul a fost permanent clar și evident sub paleta picturală, înrudită numai atît cît era cazul cu limbajul impresioniștilor. I-am fost recunoscători lui Adrian Stoica pentru că a reintrodus *Suita opus 10* de Enescu în repertoriu la un nivel de rafinament și înțelegere menit să o smulgă din postura de neinvidiat de „piesă curentă" a pianiștilor învățăcei, care amenințau să o depărteze de afecțiunea noastră. Aici s-a vădit, mai convingător decît oriunde, faptul că interpretul își înțelege menirea în atributele ei nobile și revelatoare.

PROKOFIEV — INTEGRALA SONATELOR DE VIOARĂ

O integrală a sonatelor pentru vioară de Prokofiev este lucru rar — și cu atît mai de subliniat cînd realizatoarea este studentă de conservator. Numele Anca Rațiu se cuvine să se impună de aci încolo ca acela al unei soliste de talent, cu temperament impetuos, sonoritate arzătoare și putere de cuprindere a unor texte dificile din muzica veacului nostru. Alăturîndu-și pe pianista Alma Peter Apostoleanu, profesoară la liceul de artă „George Enescu", reputată muziciană de cameră și acompaniatoare, Anca Rațiu ne-a oferit cele două *Sonate pentru vioară și pian*, începînd cu cea de *a doua, în re major, op. 94 bis* și încheind cu *prima, în fa minor, op. 80*. Între ele, am ascultat mai tîrzia *Sonată pentru vioară solo în re major, op. 115*. Trebuie spus de la început că recitalul dat la 14 aprilie în sala „Studio" a Ateneului a avut anvergură de eveniment muzical, dat fiind că ceea ce putea părea la citirea afișului ca un act artistic excesiv de teme rar s-a dovedit în fapt o realizare demnă de aprecier

înalte. În adevăr, Anca Rațiu și partenera sa au redat dificilele lucrări cu un brio molipsitor, cu o incandescență consecventă a sentimentului și cu o pregătire tehnică minuțioasă, care nu a „escamotat" dificultățile, ci le-a înfruntat pieptiș și le-a biruit în modul cel mai categoric.

Aspectul cel mai apropiat de esența muzicii lui Prokofiev, în interpretarea Ancăi Rațiu, a fost cel de vervă, de scherzo vehement și puternic temperamental : tonul în aceste împrejurări s-a caracterizat prin incisivitate, forță de penetrație, înclinarea către sugestivitate mai curînd decît către „frumusețe" privită ca scop în sine. Din acest punct de vedere, redarea *Sonatei a doua* s-a dovedit cu deosebire convingătoare, degajînd un sentiment tineresc, de expansivitate cuceritoare, dublată de un echilibru interior reconfortant.

Neoclasica *Sonată pentru vioară solo* s-a impus, din *Moderatoul* inițial, cu strășnicie de *preludiu* bachian (am evocat pentru o clipă pe cel din *Partita în mi major*), pentru ca în alte momente să ne parvină adieri de serenadă, accente tandre și directe, lipsite de morgă și de pretenție : este o muzică în mare măsură caracteristică pentru lucrările dedicate de Prokofiev tineretului și pe care Anca Rațiu a înțeles-o cu prospețimea caracteristică vîrstei și în același timp a fost capabilă să o redea cu stăpînirea tehnică necesară.

În *Sonata nr. 1*, paginile cele mai realizate au fost tot cele de dezlănțuire temperamentală și sclipire ritmică — *Allegro brusco* avînd exact accepțiunea dorită de compozitor. Am apreciat și calitatea parcurgerii *pasajelor*, în tonuri umbrite, caracteristice pentru această sonată, în care predominantă rămîne totuși visarea și interiorizarea. Singura rezervă pe care o putem face, dealtfel, în ce privește remarcabilul recital al Ancăi Rațiu, însoțită de Alma Peter-Apostoleanu, este privitoare la necesitatea unei anumite „retrageri", în momentele de reflexivitate, la crearea unor zone „albe", deasemeni specifice lui Prokofiev, în care sunetul se cuvine să capete o calitate specială, plinătatea cedînd locul unei anumite detimbrări și decolorări, de o semnificație poetică aparte, ce individualizează în aceeași măsură scriitura violonistică a marelui compozitor. Sînt nuanțe ce nu împietează asupra sentimentului de caldă apreciere pentru talentul și efortul — excepționale — ale tinerei violoniste. Alma Peter-Apostoleanu a fost o parteneră ideală, sprijinind demersul interpretativ al mai tinerei colege și mlădiindu-se suplu pentru realizarea comună a tuturor intențiilor interpretative.

Alfred HOFFMAN

IOANA OSTFI-DANCU — KRIMHILDA CRISTESCU

Desfășurat în sala Ateneului Român, recitalul violoncelistei Ioana Ostafi-Dancu acompaniată la pian de Krimhilda Cristescu a inclus lucrări aflate sub semnul virtuozității extreme, dublată de o profundă sensibilitate, trăsături ce se regăsesc în fiecare nouă apariție scenică a interpretei.

Prima parte a programului a cuprins transcripții din literatura viorii semnate de Ioana Ostafi-Dancu — *Rondo în sol major* de Mozart — Kreisler și *Sonata în sol major op. 30 nr. 3* de Beethoven ; debutînd printr-o cascadă sonoră revărsată năvalnic, Rondo-ul mozartian a evoluat apoi în fraze elegante, cu sonorități estompate, punînd în evidență egalitatea de registre și rotunjimea caldă a sunetului de violoncel, acompaniat cu discreție de pian.

În dialogul purtat de cele două instrumente în Sonata de Beethoven am regăsit momente de mare strălucire, cu fraze avîntate, bogat ornamentate, expresivitatea unei discrete confesiuni șoptită în liedul median și exuberanța plină de lumină specifică finalurilor beethoveniene.

Poate că înșiși autorii, ascultînd aceste transcripții, le-ar fi preferat variantelor originale ; violoncelul pe care cîntă Ioana Ostafi-Dancu este contemporan cu cel doi mari clasici vienezi, datînd din 1790, sonoritatea pe care solista o aduce în interpretările sale căpătînd astfel un plus de autenticitate în epocă.

Primele creații beethoveniene poartă amprenta influenței pe care geniul lui Mozart a avut-o asupra contemporanilor săi ; mai tîrziu, Schubert avea să fie continuatorul spiritual al lui Beethoven în planul simfonismului și al muzicii de cameră. Pornind de la ideea acestei filiații, Ioana Ostafi-Dancu a programat, în deschiderea părții a doua a recitalului său, *Sonata în la minor „Arpeggione"* de Schubert, lucrare de referință în repertoriul violoncelistic. După introducerea frumos realizată de sensibila pianistă Krimhilda Cristescu, pizzicatele violoncelului s-au împletit cu contururile pianistice, pentru a continua apoi discursul sonor în linii melodice de o frumusețe impresionantă, în care totul trăiește, totul pulsează de viață interioară intensă. Cantilena din partea a doua, învolburată de răscoliri romantice, a făcut loc, în final, exuberanței virtuoze, expusă în fraze generoase ; numai un temperament ardent poate tălmăci cu adevărat paginile înflăcărate, pline de fior poetic scrise de Schubert într-o infinită bogăție melodică.

Programul s-a încheiat cu *Adagio și Allegro în La bemol major op. 70 de Schumann*, pe aceleași coordonate ale lirismului și avîntului romantic, ale intensei trăiri emoționale ; pentru că muzica nu este doar „cosa mentale", ea trebuie trăită la cote maxime pentru a putea transmite ascultătorilor tumultul de sentimente, freamătul interior al unei lucrări.

Cu fiecare nou recital, Ioana Ostafi-Dancu propune programe originale, incluzînd noi opusuri în repertoriul său, căutînd mereu o îmbogățire a mijloacelor de expresie, o diversificare a zonelor de investigare artistică.

Ne întrebăm însă, cu nedumerire, cum de nici un student sau interpret nu s-a simțit atras, măcar din curiozitate, să asculte transcripțiile prezentate în primă audiție de singura noastră solistă care a avut curajul unui asemenea demers, realizate, ca și în precedentul său recital, la un impecabil nivel artistic, demonstrînd un profesionalism și o seriozitate proprie marilor interpreți.

A. F.

Studioul tînărului muzician

Studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Ateneul Român găzduiește de mai mulți ani ciclul de manifestări desfășurate sub genericul „Studioul tînărului muzician". Organizate de către Ansamblul artistic al Uniunii Tineretului Comunist în colaborare cu Filarmonica „George Enescu", cele peste 40 de concerte derulate pînă în prezent urmăresc un nobil scop : educarea pe coordonate muzicale a tinerilor prin intermediul artiștilor tineri. Astfel, de fiecare dată, vom găsi pe scena Ateneului elevi, studenți sau absolvenți ai institutelor noastre de învățămînt muzical, cîntînd pentru colegii de generație, prezentați cu competență muzicologică de Anca Ioana Andriescu.

Marți 28 martie, studioul tînărului muzician și-a propus să ofere cîteva din bogatele repertorii ale concertiștilor de la Conservatorul din București. Deschiderea programului s-a făcut prin prezența studentei Alexandra Codreanu din anul al III-lea al secției de pedagogie. Mai puțin obișnuită este apariția în ipostază de instrumentist a unui student de la această

secție ; momentul s-a constituit, însă, mai mult decît într-unul de inedit, s-a afirmat ca o autentică revelație. Căci ținuta artistică a tinerei organiste a fost una de fermă valoare. Cîntînd *Toccata* de Alfred Mendelsohn și *Variațiunile* de Marcel Dupré, Alexandra Codreanu a dezvăluit largi disponibilități tehnico-expresive, în măsură să creeze un discurs sonor divers, frumos colorat, într-o vastă paletă timbrală alcătuită din interesantele combinații ale registrelor orgii.

Violonista Anca Șain în colaborare cu colegul ei Lucian Leșeanu au recreat atmosfera concertistică a *Rapsodiei „Tzigane"* de Ravel într-o coordonare a gestului interpretativ săvîrșit cu aplomb, cu deschidere către diversa lume expresivă a acestei partituri.

Trei dintre cele douăsprezece *Studii* de execuție transcendentală de Liszt au revelat-o pe Luiza Borac, din nou, ca pe o pianistă de mare virtuozitate. Dificilele lucrări au fost parcurse cu dezinvoltură și bravură, dublate de o sensibilitate aparte, tînăra instrumentistă afirmîndu-se ca o viitoare certitudine a podiumului nostru de concert.

Cvintetul de suflători compus din studenții Otilia Panaitescu (flaut), Marius Ciulică (oboi), Florin Greluș (clarinet), Paul Ionescu (fagot) și Iulian Ursu (corn) a recreat atmosfera diversă a *Fanteziei în la minor* de Mozart și pe cea pur românească, adînc ancorată în ethosul folclorului nostru, presupusă de elaborata lucrare a Corneliei Tăutu, *Ecouri de colind*.

Finalul manifestării a adus pe scenă Orchestra de cameră „Concerto" condusă de Dorel Pașcu Rădulescu. Pe lîngă trăsăturile ce definesc, în general, formația — acuratețea intonației, perfecta omogenizare timbrală, suflul unic din care o frază se naște și evoluează, echilibrarea sonoră a partidelor în funcție de rolul lor într-un moment sau altul, indiferent dacă este vorba de o partitură specific polifonă sau omofonă —, caracteristici ce s-au reliefat cu prepondere în *Ciaccona* de Purcell și în cele trei schițe ce alcătuiesc *Suita lirică* de Alexandru Pașcanu (lucrare dedicată orchestrei), au putut fi detașate și cele de atent colaborator al colegilor soliști în *Concertul în sol minor pentru două viori și orchestră* de Vivaldi. Aici, studenții Ladislau Csendes și Ștefania Brîndușa Pipa au simțit din plin necesarul dialog stabilit cu tutti-ul, strunit cu prestanță și echilibru de Dorel Pașcu Rădulescu.

Un concert consistent care nici pe departe nu putea epuiza lunga listă a valorilor pe care conservatorul bucureștean le posedă, dar, care, prin acești reprezentanți s-a situat la cota exigențelor celui mai pretențios public, atingînd astfel, prin ceea ce a realizat, țelul educativ propus.

V. B. Z.

Studenți ai Conservatorului „George Dima" la Ateneu

Ca în fiecare primăvară, Conservatorul „George Dima" din Cluj a prezentat, pe podiumul Ateneului, un variat și cuprinzător recital vocal-instrumental, etalînd virtuțile și potențele școlii interpretative transilvane. Într-un cadru organizatoric realizat de muzicologul Anca Andriescu s-au perindat în fața publicului bucureștean studenți ai secțiilor de instrumente și canto, atît ca soliști cît și în formații camerale.

Ca întotdeauna în astfel de ocazii, tinerii artiști clujeni s-au prezentat la un înalt nivel, animați de ambiția și dăruirea ce-i caracterizează. Am remarcat recent, într-un context oarecum similar însă tensionat prin caracterul său de întrecere, — am numit faza națională a celei de-a XVIII-a ediții a Festivalului Artei și Culturii Studențești, manifestare înglobată în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" — dîrzenia, ardoarea și pasiunea pe care o investesc studenții Conservatorului „George Dima" în pregătirea unei apariții în fața publicului. Seriozitatea în muncă este de altfel un dat fundamental al tinerilor clujeni, recitalul de marți 25 aprilie din capitală confirmînd o dată în plus înaltul nivel al producțiilor lor artistice.

Referindu-ne la programul prezentat, am remarcat din start marea varietate a alcătuirii sale. Pe plan stilistic aceasta s-a concretizat în interpretarea unui număr de treisprezece piese aparținînd tot atîtor compozitori, de la Mozart la George Enescu, de la Chopin la Sigismund Toduță, muzica modernă și cea contemporană ocupînd un spațiu însemnat (în afară de cei doi compozitori români citați am mai consemnat creații ale lui Paul Constantinescu, Cornel Țăranu, Hans Peter Türk, Doina Nemțeanu Rotaru, Paul Hindemith, Robert Washburn). Apare îmbucurătoare această deschidere spre teritoriile noi ale artei sunetelor, spre lucrări reprezentative ale muzicii secolului XX.

Pe de altă parte, diversitatea programului s-a răsfrînt și asupra formațiilor și soliștilor, ideea care a stat la baza alcătuirii sale fiind desigur posibilitatea afirmării unui număr cît mai mare de interpreți, a celor mai valoroși studenți. Și s-a reușit ca pe parcursul a două ore să apară în fața publicului (din păcate format în mare parte din elevi care s-au arătat prea puțin preocupați de ceea ce se întîmplă pe scenă) nu mai puțin de douăzeci de reprezentanți ai școlii muzicale clujene. Acest sistem a avut însă și dezavantaje, o parte dintre protagoniști trebuind să ofere doar fragmente din creațiile abordate, privînd auditoriul de conturarea unei imagini mai complexe asupra dimensiunilor interpretative.

Am putut urmări și aprecia evoluția a trei cîntăreți, un pianist, o violonistă, o flautistă, două oboiste, un trio, un cvartet de flaute (!), un cvintet de percuție și cinci pianiști acompaniatori. Numărul lor mare ne împiedică să ne referim la fiecare în parte, rămînîndu-ne doar posibilitatea aprecierii înaltei ștachete calitative la care s-a desfășurat întreg recitalul. De asemenea, nu putem rămîne insensibili la spectaculoasa și remarcabila tălmăcire a celor *Cinci piese pentru ansamblu de percuție* de Robert Washburn interpretate de un grup condus de Grigore Pop și alcătuit din Tibor Herczeg, Nicolae Coman, Valentin Casap și Mihai Voroneanu, sau la deosebitele calități vocale afirmate de basul Ioan Țibrea și sopranele Mariana Șarba și Eremia Ramona. Totodată, au ieșit în evidență studenții claselor de instrumente de suflat, conturînd forța și măiestria școlii clujene de suflători, pe lîngă soliștii Marta Lupșa și Firuța Feier (oboi), Adriana Petrescu (flaut), reținînd atenția prestația cvartetului de flaute (Adr. Petrescu, N. Formescu, K. Prada, V. Stan), un tip de formație mai rar întîlnit, ce a redat cu multă finețe piesa *Joc de oglinzi* de Doina Nemțeanu Rotaru.

Apreciind și prezențele solistice pline de muzicalitate ale Alinei Barbu și ale lui Octavian Arion (cu un fragment din suita *Impresii din copilărie* de George Enescu), ca și strădaniile trio-ului alcătuit din M. Chișbora, I. Mușat și D. Ligeti de a ne oferi o cît mai cizelată tălmăcire a *Trio-ului op. 101 în do minor* de Brahms (p. I), consemnînd și viziunea (nu întru totul convingătoare, după părerea noastră) lui Daniel Goiți asupra părții întîi a *Sonatei în si bemol minor* de Chopin, încheiem subliniind încă o dată reușita performanță artistică a reprezentanților Conservatorului „George Dima" pe cea mai de seamă scenă de concert a capitalei.

Mihai COSMA

Vocația muzicii camerale

Despre concertul cameral susținut (în sala Studio a Ateneului, în ziua de 21 aprilie) de către patru studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — violoniștii Valentin Năstase și Cristina Buciu, violistul

Valentin Răgușitu și violoncelistul Yves-Nicolas Cernea — dificil se poate vorbi evitînd abuzul de superlative. Cu tot avîntul pe care l-a luat practicarea genului, nu la tot pasul se pot întîlni performanțe interpretative de calibrul acelora realizate de ei, și mai cu seamă nu multor instrumentiști de vîrsta lor ele le sînt accesibile. Trebuie menționat, înainte de toate, faptul că, dacă Valentin Năstase se află deja în pragul absolvenței, în schimb Cristina Buciu, Valentin Răgușitu și Yves-Nicolas Cernea sînt abia în anul I... De altfel, tocmai unul dintre aceștia din urmă — Cristina Buciu — a și deschis programul, cîntînd *Sonata I pentru vioară solo* de Bach cu o desăvîrșită frumusețe pură a tonului, cu remarcabilă inteligență a construcției și sensibilitate a frazării, cu o interiorizare necrispată, însă puternic tensionată, ce ridica la cote notabile interesul expresiv al interpretării. Au urmat — cu Valentin Năstase la vioara I, muzician calificat pentru această funcție nu numai prin ascendentul vîrstei, ci și prin acela al unei experiențe considerabile în gen — două (sau, mai bine zis, aproape trei — dacă socotim și prima mișcare din *Cvartetul nr. 1* de Anatol Vieru, oferită ca „bis") pagini esențiale din literatura cvartetului de coarde, situate „la antipozi" ca epocă și stil : *Cvartetul op. 18 nr. 1* de Beethoven și *Cvartetul nr. 8* de Șostakovici. Mărturie a calității îndrumării de care cei patru tineri se bucură, la clasa de muzică de cameră a lui Dorel Pașcu, dar și a forței talentului și personalității fiecăruia dintre ei, cele două partituri au beneficiat de versiuni interpretative solid construite, precis articulate — și — lucru, îmi pare, extrem de important — nelipsite de luminile unor viziuni personale, ce alungă curajos orice posibile umbre scolastice.

Luminița VARTOLOMEI

Harpă, vioară și orgă

Sîmbătă 8 aprilie am ascultat la Ateneu un recital de o formulă mai rară (pentru că nu în orice săptămînă se poate audia harpa, orga și vioara în combinații de duo sau trio), cu un program frumos, alcătuit parcă pe criteriul gustului bun și consacrat, al reprezentativului și accesibilității, al demonstrării posibilităților nu atît de virtuozitate cît de sensibilitate, de expresie fină, afectuală, comunicativă a instrumentelor

Lucrările și execuția lor au ilustrat un clasicism temperat *(Sonata în La pentru vioară și orgă* de Bach, *Sonata în Re pentru vioară și orgă* de Händel, *Sonata în Sol* pentru vioară și harpă de Mozart), sau de un romantism nepatetic *(Concertul pentru harpă și orgă* de Jose Bianco, *Aria pentru harpă și orgă* de Marcel Grandjany, *partea I a Sonatei pentru vioară și harpă* de Donizetti), piese de valoare didactică (ca *Sonata în do pentru vioară și harpă* de Spohr) sau de foarte interesantă factură — de diversitate stilistică — a prelucrării (ca suita de dansuri transilvane din sec. XVII, aranjate pentru harpă de Liana Pasquali). Protagonistele serii au fost însoțite de Nicolae Licareț, asupra căruia însă nu insistăm, deoarece, atît de singular la orga Ateneului, chiar și în postura de onest acompaniator, este prea bine cunoscut. Dar prin ceea ce s-ar fi putut remarca tinerele interprete a fost, mai întîi de toate, sensibilitatea.

Violonista Raluca Voicu, instrumentistă în orchestra filarmonicii, ni s-a relevat ca o concertistă de mare sensibilitate, dar reținută, poate de un rafinament excesiv, ducînd chiar la fragilitate prea mare și inhibiție. Pare înspăimîntată de volum și intensitate mărită și nimic demonstrabil nu răzbate din prestația sa, destinul de vioară secundă riscînd a i se generaliza. În recitalul de-acum a cedat adesea importanța și pregnanța ei solistică în favoarea harpei. Stana Bunea (membră în ansamblul teatrului de operetă, deținătoare a unui prim premiu la concursul și săptămîna internațională a harpei de la Ierusalim și a unei burse de perfecționare în Olanda, în 1983), deși nu a scînteiat acum la harpa sa, a redat cu dezinvoltură partiturile și a atins de multe ori grația și timbralitatea pe care imaginația estetică o așteaptă din partea acestui instrument. Desigur, mai este încă de adăugat la tehnica și expresivitatea interpretelor ; recitalul lor nici nu a pus în evidență totalele lor disponibilități și măiestrii. Dar colaborarea lor este meritorie și trebuie cultivată mai departe, cu tot dinadinsul, mult mai asiduu. Fiindcă este o colaborare ce poate salva și menține viu un repertoriu de mare frumusețe și care le poate desăvîrși, celor două, arta proprie. Iar nemulțumiri nu putem declara decît la adresa programului de sală, lipsit de orice (atît de necesare !) prezentări și remarci asupra interpreților, compozitorilor și lucrărilor cîntate, la adresa unui public care prea n-a știut cînd să aplaude și cînd să umble sau să nu umble prin sală.

Marin MARIAN

Teatrul liric din Craiova

Este de presupus că, pentru un turneu bucureștean, Teatrul liric din Craiova a ales cei mai buni interpreți ai săi, capabili a-i reprezenta forțele artistice Cu acest gînd am urmărit spectacolul cu premiera stagiunii actuale, *Don Pasquale* de Donizetti, în regia lui Cristian Mihăilescu. Să privim mai îndeaproape realitatea acestei reprezentații. Rolul titular poartă o anumită concepție a regiei privind personajul, care se deosebește de tradiție. Pasquale este un bătrîn bîntuit de visări erotice neîmplinite către care tinde la senectute, interzicîndu-le totodată nepotului său. Lecția de potrivire a dorințelor cu posibilitățile se traduce printr-o compoziție plastică interesantă pe care Marius Chiorean o înțelege și traduce scenic în linii mari, fără a avea însă suportul glasului și al unei pregătiri muzicale adecvate. Replica lui Malatesta este mai viguroasă, căci baritonul Victor Gomoiu cucerește prin timbru și jovialitate a expresiei, chiar dacă, în ansamblul rolului, cîntă cu soluții variate, de la o situație muzicală la alta, ca și cum partitura ar fi solicitat un mozaic timbral intenționat. Norina sopranei Ioana Mărgărit vine din lumea eroinelor donizettiene care unesc farmecul cu istețimea, eleganța cu sensibilitatea. Solista craioveană cunoaște aceste elemente și le utilizează cu un anume spor al relației cu spectatorii, fără a-și depăși însă condițiile de diletantism în purtarea costumului și practicarea belcantoului. Linia vocală, accesul expresiv la acute, atenția față de celelalte personaje sînt obiective de urmărit pentru ridicarea calitativă a prestației sale într-o partitură romantică atît de celebră ca cea a Norinei. Am recunoscut spiritul de sacrificiu în evoluția tenorului Emil Chioreanu, acceptînd solicitarea regizorului de a supralicita modestia datelor sale fizice în favoarea realizării unui personaj caricatural. Cîntul său rimează cu compoziția scenică, virînd spre ridicol un personaj liric. Este adevărat, dacă culoarea glasului este foarte deschisă și vibrația sonoră tinde spre vocalitatea belcantistă, sensibilitatea interpretului se lasă supusă jocului de comedie, lipsindu-ne de prezența posibilă a unui „tenore di grazia", tipic pentru solicitările lui Donizetti. Restul distribuției nu a depășit, firește, protagoniștii, lăsîndu-ne gînditori la ce se poate obține, în lucrul de regie, cînd alte probleme elementare nu sînt rezolvate. Totuși, Cristian Mihăilescu și-a arătat inventivitatea în relaționarea personajelor, în descifrarea unor situații care să părăsească rutina. Norina este o tînără înconjurată de prietenii care o ajută, sub îndemnul lui Malatesta, să lupte pentru căsătoria cu Ernesto. Ipostaza nouă a unei scene cîm-

penești (tabloul II), înlocuirea corului servitorilor din penultimul act cu cel al prietenilor travestiți, contribuie la firescul desfășurării povestirii, așa cum optica construirii lui *Don Pasquale* apare mai nouă și interesantă. Sărăcuțe sînt însă condițiile amplasării scenice ale acestor intenții, atîta timp cît costumația provine dintr-un bal mascat cu o „fără intenție" lipsă de stil, iar decorurile au rolul de a deranja privitorul, atît coloristic, cît și calitativ. Ne reamintim verva scenografei Viorica Petrovici în spectacolul cu *Bărbierul din Sevilla* de la Brașov și regretăm că, pentru Craiova, Cristian Mihăilescu a trebuit să renunțe la această colaborare. În alte condiții deci, cele gîndite de regia sa ar fi constituit premisele unui spectacol interesant. Așa cum l-am văzut, mai mult ne-am închipuit ce putea fi. Este cazul și pentru comentariul coregrafic (Anca Tudor), meritoriu numai la nivelul ideii. Să nu fim nedrepți cu dirijorul Dorel Munteanu și maestrul de cor C. Ungureanu, contribuabili la ce s-a auzit bine în acest *Don Pasquale* de turneu cu care Teatrul liric din Craiova a făcut o „haltă" la București.

Grigore CONSTANTINESCU

CLUJ — NAPOCA

Evenimente simfonice, camerale

În concertul său din 17 februarie, Cristian Mandeal a inclus, în primă audiție clujeană, *Concertul pentru orchestră* al Irinei Hasnaș. Folosind un aparat instrumental de structură intermediară, între genul cameral și simfonic, cu un amplu ansamblu de corzi vis-à-vis de un compartiment al suflătorilor rezumat la cîte un clarinet, fagot, oboi, doi corni, o pereche de trompete, un trombon, o tubă și trei grupe de percuție, lucrarea debutează într-un tempo moderat, uniform, cu episoade solistice ale instrumentelor de suflat care expun succint elemente ale materialului muzical de bază. După o dezvoltare polifonică, o punte variațională a parametrilor ritmico-melodici face tranziția la o a doua secțiune mai alertă, avînd un caracter ritmic preponderent, cu percuția și suflătorii într-un prim plan expresiv. Fluxul sonor se involburează pe alocuri în melisme heterofonice, în partizile corzilor îndeosebi, dar se și încheagă în momente de compacte culminații ale plenului orchestral, într-o evoluție ce parcurge un limbaj modal, de la densități cromatice înspre o înseninare diatonică în final.

După ce, cu o zi mai devreme, pianistul Arcadi Sevidov (URSS) a impresionat prin tălmăcirea monumentalei lucrări *„Anotimpurile"* de P. I. Ceaikovski, ca solist al *Concertului nr. 2* de S. Rahmaninov el s-a dovedit mai puțin convingător, datorită insuficientei exprimări a substratului poetic, obținînd totuși un succes de public prin ținuta tehnică ireproșabilă și alura sa de virtuoz al claviaturii. Ca ultim punct al programului, *„Eroica"* beethoveniană sub bagheta lui Cristian Mandeal, s-a impus mai cu seamă ca grandios edificiu arhitectonic, mai puțin însă prin relevarea detaliilor — nuanțe, atacuri, sincronizări (mai ales în partea I), care ar fi necesitat un plus de finisaj, după opinia noastră.

Colaborarea Filarmonicii cu Conservatorul „George Dima" a programat — marți, 21 februarie — pe podiumul Casei Universitarilor, trei tineri soliști într-un „Concert de concerte" dirijat de Ludovic Baci : flautista Victoria Stan în *Concertul nr. 1 pentru flaut și orchestră* de A. Jolivet, violonistul Jenö Koppándi în *Concertul în re major* de J. Brahms și pianistul Octavian Arion ca interpret al *Concertului nr. 5, „Imperialul"* de L. v. Beethoven. Dacă primii doi studenți au dovedit, pe lîngă o bună pregătire muzicală și tehnică, și o oarecare timiditate care i-a împiedicat să-și etaleze din plin realele disponibilități solistice, în schimb, Octavian Arion a evoluat cu un aplomb și o siguranță care au convins auditoriul, obținînd un strălucit succes. Desigur că de la fiecare dintre acești tineri merituoși așteptăm pe viitor o cît mai adîncă pătrundere a conținutului unei muzici de asemenea valoare, precum și noi apariții pentru afirmarea plenară a talentului lor.

Vineri, 24 februarie, Ludovic Baci ne-a oferit în primă audiție la Cluj-Napoca lucrarea lui Liviu Dănceanu intitulată *„Marea Unire" — Concert pentru clarinet, percuție și orchestră* (Soliști : Ioan Goilă, respectiv Alexandru Matei). Ideea proiectării reverberațiilor sonore în universul spiritual al unei „Clopotiri" stă la baza genezei primelor două părți îngemănate, generînd o muzică încărcată de tensiuni lirice pline de patetism, în care remarcăm îmbinarea expresivității grupului de percuție — colorat, solemn, cu accente festive — și al clarinetului, ca exponent al unui melos unduitor, într-un ambitus intervalic restrîns. Mai alertă, cea de a treia parte se derulează „în spiritul" unor sonorități de bucium sugerate de instrumente de suflat, fiind dominată de o cadență a clarinetului, ale cărui inflexiuni timbrale declanșează ecouri amplificate în continuare de o a doua cadență, cea a percuției, precum și în ansamblul orchestral, care construiește arcade sonore maiestuoase. Deși remarcabilă datorită sugestivității limbajului contemporan utilizat, lucrarea păcătuiește prin cîteva lungimi fără suficientă acoperire în fond care, în ciuda interpretării de înalt nivel profesional — cum a fost cazul în concertul comentat de noi — devin la un moment dat obositoare pentru auditoriu.

Violonistul Andrei Ágoston, ca solist al *Concertului nr. 5 în la major* de Mozart, a adoptat în părțile extreme un tempo moderat, intenționînd o mai mare reliefare a detaliilor. În interpretarea sa el a utilizat sonorități discrete care i-au pus în valoare tonul cald și expresiv, dar, pe alocuri, au survenit între el și ansamblu și unele mici „conflicte", în ceea ce privește unitatea tempo-ului, sincronizare sau caracterul frazelor muzicale.

În *Simfonia 39 KV 543* de W. A. Mozart, Ludovic Baci a urmărit îndeosebi linia mare, construcția arhitectonică, rămînînd însă tributar elementelor de amănunt, cel puțin la fel de importante cum sînt : precizia atacurilor, sincronizarea sau nuanțele — ca factori primordiali în relevarea planurilor sonore ale diverselor compartimente instrumentale, în cîteva momente mai dens orchestrate.

Un numeros public a fost prezent miercuri 1 martie, la concertul susținut de Ansamblul de percuție al Conservatorului clujean, condus de Grigore Pop, care alături de două creații contemporane americane — R. Washburn : *„Pentagon"* și D. Spalding : *Piesă pentru alamă, cvintet de percuție (p.a)* a interpretat în primă audiție *„Terra"*, simfonie în patru părți pentru cvintet de percuție, de Constantin Rîpă. Foarte sugestivă, lucrarea exprimă într-o formă de ciclu simfonic cu conținut programatic „...imaginea unei terre în formare, într-o etapă de gigantice prefaceri geologice, dar în care procesul de înfiripare a vieții se inserează ca permanent și persistent". (Am citat cuvintele autorului cuprinse în programul de sală). Desigur, din punct de vedere al măiestriei componistice, merită subliniată unitatea perfectă a construcției, ideea ciclică fiind concretizată atît în micro structuri cît și la nivelul întregului edificiu sonor, într-un discurs muzical unde se împletesc organic elementele compacte de ansamblu ale partiturii, cu intervenții individuale sau de grup, executate cu un bogat instrumentar clasic, căruia i se adaugă însă *un nou instrument*, special construit pentru această muzică, denumit *„Ripinus"* în două variante : lemn și metal. De dimensiuni ample, simfonia reprezintă o construcție impresionantă în cadrul căreia se desfășoară un adevărat *spectacol sonor*, în același timp rafinat dar și — poate tocmai de aceea — de o largă accesibilitate, cu momente de incertitudini, dramatism, dar și de grandoare megalitică, ce se constituie într-un veritabil imn închinat Genezei. Cît despre efectele atît

de particulare ale acestui excepțional „Ripinus", după cum i-am sugerat și compozitorului, el ar putea fi conceput pe viitor și *ca o familie* de instrumente de diverse registre timbrale cu intensități dinamice variabile cu ajutorul cărora, fără-ndoială, se vor putea investiga noi spații estetice ale universului muzicii contemporane.

O impresie copleșitoare, de neuitat, ne-a lăsat — vineri, 3 martie — dirijorul Horia Andreescu, datorită mai cu seamă superbei tălmăciri a *Simfoniei a VIII-a* de Șostakovici. Simțul tensiunilor, al construcției, rostuirea detaliilor într-un monumental ansamblu, sub înaltul patronaj al unei mîini excepționale, condusă dintr-un interior sufletesc extrem de bogat în sentimente și idei, au făcut din evoluția sa o veritabilă sărbătoare a muzicii. Nu în ultimul rînd însă, trebuie să menționăm și convingătoarea redare a *„Poemului bizantin" op. 33 nr. 1* de Doru Popovici, profund cunoscător al stilului veacului respectiv, în spiritul căruia ne-a dăruit lucrări remarcabile, precum și colaborarea desăvîrșită cu violonistul Ștefan Ruha, cu al cărui temperament ardent și uneori capricios Horia Andreescu s-a identificat pe deplin, în cadrul *Concertului în re major* de Ceaikovski.

Despre concertul lui Paul Staicu susținut vineri — 10 martie, la care — din motive obiective, cronicarul nu a putut fi de față — cu un program alcătuit din : *Concert pentru orchestră* (p.a.a.) de Mihai Ghircoiașiu, *Concertul în re major pentru vioară și orchestră* de L. v. Beethoven (solistă Dorina Mangra) și *Șeherezada* de R. Korsakov (episodele solistice susținute de George Dudea) putem aminti doar cronica din ziarul „Făclia" din 15 martie — unde E. Dragnea — într-o referire exclusivă — apreciază pozitiv calitatea lucrării tînărului compozitor clujean, dar după opiniile unor muzicieni din orchestră reiese, în plus, că întreaga prestație a dirijorului și soliștilor s-a situat la un nivel calitativ superior, bucurîndu-se de un binemeritat succes.

În cadrul recitalurilor, vom menționa efortul meritoriu al violonistului Octavian Rațiu și al pianistei Gabriela Marcovici de la conservatorul ieșean — joi, 2 martie — care în afara multiplelor obligații didactice, activează și în domeniul interpretativ abordînd un repertoriu de mari pretenții ca *Sonata în re major* de S. Prokofiev sau cea *în la major* de C. Franck alături de *Sonata* de Liviu Dănceanu. Prestația lor a fost însă oarecum inegală ca valoare, cu momente inspirate, de autentică trăire artistică, dar din păcate și cu scăderi de ordin tehnic, uneori, datorită intensului efort psiho-fizic necesitat de un asemenea repertoriu.

În schimb, recitalul Danei Borșan, din 14 martie, cu un program cuprinzînd o vastă arie stilistică — Haydn, Beethoven, Chopin, Prokofiev, Liszt — s-a situat la un nivel cu totul remarcabil. Cu acest prilej, pianista ne-a convins încă o dată — dacă mai era nevoie (?) — de marile sale însușiri tehnice și muzicale, de puterea ei de transmisie izvorîtă din necesitatea imperioasă de comunicare a unor conținuturi filtrate printr-o ardere interioară și o inteligență muzicală de excepție, proprii doar artiștilor de mare clasă.

Casiu BARBU

BRAȘOV

Gala tinerilor concertiști (58)

Ambianța Casei Armatei din Brașov este și în sine creatoare de atmosferă : în sala elegantă de aci, cu o bună acustică, s-au desfășurat multe evenimente muzicale de ținută și cea de a 58-a „Gală a tinerilor concertiști" (7—9 aprilie 1989), din ciclul bogat al celor organizate pînă acum, a întărit și a confirmat tradiția. Desfășurîndu-se sub egida Comitetului județean Brașov al Uniunii Tineretului Comunist, a Filarmonicii „G. Dima" și a Colegiului criticilor muzicali din A.T.M., manifestarea s-a bucurat de sprijinul însuflețit și eficient al Orchestrei simfonice a Filarmonicii dirijată de Ilarion Ionescu Galați, muzician complet, el însuși cu o inițială formație de instrumentist și cu o experiență, ca violonist, a podiumului de concert, factor cîntărind greu în solicitudinea și maleabilitatea cu care dirijorul sprijină talentele solistice nou afirmate. Chiar dacă multitudinea tinerilor concertiști și condițiile de repetiție nu au favorizat adîncirea fiecărei probleme de acompaniament, operativitatea șefului de orchestră și concursul fără rezerve al instrumentiștilor brașoveni au chezășuit succesul și nivelul artistic considerabil la care s-a desfășurat întreaga „Gală".

Șirul aparițiilor solistice a început cu Cristina Buciu, studentă a Conservatorului bucureștean, pe care nu o mai ascultasem și care a constituit, cu atît mai mult, o surpriză plăcută prin muzicalitatea fină, prin autenticitatea stilistică cu care a dat viață *Concertului nr. 5, în la major*, pentru vioară și orchestră de Mozart. Sonoritatea a apărut cizelată și adaptată caracterului muzicii, varietatea mișcărilor dozată cu maturitate și măsură (inclusiv episodele diverse, net marcate, ale aceleiași părți). O rezervă, poate chiar o ușoară crispare interioară, vor fi depășite cu siguranță în decursul aparițiilor viitoare, de dorit cît mai frecvente, ale tinerei violoniste, care s-a afirmat și ca o bună parteneră de cvartet, într-o formație a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" repetat remarcată în concursurile din ultimul timp.

Diana Ligeti, tînăra violoncelistă clujeană, ne-o oferit o versiune excelentă a *Concertului în do major* de Haydn, mai pură din punct de vedere stilistic decît cele ascultate chiar cu concursul unor maeștri recunoscuți ai instrumentului. Vivacitate și sensibilitate, frazare plină de plasticitate, însă cu respectarea specificului de epocă — fără suprasolicitările ușor romantioase materializate în anumite „umflături" ale tonului — au caracterizat această interpretare, înscrisă printre reușitele majore ale întîlnirii brașovene.

Dan Rațiu, student la clasa de compoziție a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" dar și excelent pianist, și-a măsurat puterile cu *Concertul în sol major* de Ravel. Versiunea a plăcut prin impuls energetic și sinceritate — Dan Rațiu cîntă în adevăr ca un tînăr compozitor care vede clar liniile de forță ale partiturii, fără să zăbovească excesiv asupra detaliilor de rafinament pianistic, însă imprimînd o puternică unitate discursului muzical, iar orchestra l-a susținut sub conducerea inteligentă a dirijorului care, știind că nu a putut cizela în liniște amănuntul coloristic ravelian, a optat pentru restituirea suflului general al *Concertului*.

Prima seară a „Galei" s-a încheiat cu *Simfonia concertantă în mi bemol major* de Mozart, în care soliști au fost violonistul Liviu Neagu și violonistul Mathe Győző. Ambii instrumentiști au făcut față exigențelor textului, fără să se poată vorbi totuși de o redare inspirată și de o unificare deplină a intențiilor muzicale, ținînd seama de faptul că multe fraze ale *Simfoniei* sînt reluate succesiv de vioară și violă. Calitatea artistică a ambilor ne determină să pretindem la viitoarele lor întîlniri o incandescență emoțională crescută.

Liviu Prunaru ne-a dăruit momente remarcabile ale „Galei" de la Brașov, abordînd *Concertul în re major* de Brahms cu o înțelepciune, cu o muzicalitate generoasă și nobilă, pe care poate nu le-am sperat în această etapă din partea tînărului violonist. Fluxul melodic a fost continuu subliniat, fără ca asperitățile scriiturii brahmsiene, care pun probleme tuturor violoniștilor, chiar maeștrilor arcușului, să împieteze asupra revărsării de lirism caracteristice acestei capodopere a literaturii concertistice universale. Tonul a fost permanent amplu, fără forțare, în deosebi primele două părți primindu-și o tălmăcire emoționantă ;

chiar dacă tensiunea a mai scăzut în final, trebuie să considerăm această primă interpretare a *Concertului* de Brahms de către Liviu Prunaru ca o biruință semnificativă în evoluția tînărului violonist.

Nu același lucru putem spune despre Ursula Koreh, care a abordat *Concertul în re minor pentru pian și orchestră* al maestrului german. Apreciată în chip deosebit ca parteneră de muzică de cameră, tînăra pianistă nu a rezistat tensiunii interioare titanice presupuse de redarea, în spiritul ei autentic, a partiturii. Este desigur necesară o oarecare prudență în atacarea unor asemenea texte de uriașă dificultate și care cer o prezență solistică individualizată, o masivitate pianistică orchestrală, o angajare armonioasă a unor resurse instrumentale și umane complexe. *Concertul în re minor* de Brahms a început să fie „calul de bătaie" preferat al tinerilor pianiști și nu toți ies cu fața curată din confruntarea cu uriașa lucrare.

Ioana Gina Nicola este o elevă a Liceului de artă „George Enescu" și ea ne-a adus *Concertino pentru vioară și orchestră* de Vasile Filip, o pagină rar abordată de tinerii soliști, parcursă cu fluență și conturînd promisiuni de viitor pentru dezvoltarea celei mai june participante la defilarea brașoveană a talentelor. Am ascultat apoi o cîntăreață aflată la începuturile carierei, soprana Andreea Iacob, cîntîndu-ne *Aria Anișoarei* din *Freischütz* de Weber, cu inteligență, dicțiune răspicată, vioiciune și făcîndu-ne deci să-i privim cu interes următoarele contribuții solistice. Otilia Panaitescu ne-a confirmat în bună parte ceea ce știam despre talentul acestei instrumentiste inteligente, muzicale, chiar dacă înfățișarea unei pagini mai rar abordate în repertoriul uzual — *Concertul pentru flaut și orchestră de* Fr. Devienne ar fi cerut cumva o caracterizare mai răspicată a muzicii (scutită de unele ezitări), care să o facă să înfrunte cu mai multe șanse comparația cu capodoperele genului din epoca respectivă. Am apreciat totuși la Otilia Panaitescu calitatea emisiei sonore, naturalețea instrumentală și fluiditatea parcurgerii textului.

În fine, „Gala" brașoveană s-a încheiat cu un deplin succes. *Rhapsody in blue* de Gershwin și-a aflat în Paul Cristian Staicu un solist de rară competență. Student la compoziție, Staicu este un pianist de farmec și antren, expert în stilul respectiv, dînd unei pagini poate prea rulate o prospețime sesizantă, cu coeficientul de fantezie improvizatorică (într-un text totuși atît de strict definit ca cel al compozitorului american) pe care-l dorim și rare ori îl întîlnim. Ilarion Ionescu Galați este și el un extrem de eficient interpret al muzicii de această factură și din colaborarea solist-dirijor a rezultat o versiune entuziasmantă în dreaptă măsură, care a lăsat în amintire un zîmbet optimist, atît de potrivit în cazul unei atît de plăcute perindări a noilor talente cum a fost cea de a 58-a „Gală a tinerilor soliști".

Nu ar fi drept să nu menționăm audiția oferită de cîțiva elevi ai Școlii generale cu clase de muzică din Brașov la sediul Filarmonicii „Gheorghe Dima", dat fiind că a evidențiat talente de calitate, dezvoltate sub oblăduirea unei îndrumări pedagogice îngrijite și exigente : am remarcat înzestrarea deosebită a lui Sorin Cioinaru (clasa a VI-a pian), redînd cu nerv și brio virtuoz dificila *Toccata* de Remus Georgescu. De la vioară, Corina Cioinaru are o trăsătură de arcuș sigură, un timpuriu aplomb scenic, mai rar întîlnite în clasa a IV-a, iar Mihaela Oprea (clasa a VIII-a), care a dovedit o lăudabilă înțelegere pentru muzica lui Enescu *(Sonata I)*, mai are de rezolvat probleme de libertate interioară pentru a elimina o senzație de încordare fizică în timpul cîntului la instrument. În fine, Nicolae Bica (clasa a IX-a), care studiază actualmente la Liceul de artă „George Enescu" din București, vădește muzicalitate comunicativă și predispoziții virtuoze certe în *Introducere și Rondo capriccioso* de Saint Saëns. Trebuie menționate și numele profesorilor acestor tineri, Diana Apan (pian), Stela Mărgineanu și Marinela Mugea (vioară), ca și a unei colege bucureștene, Carmen Runceanu.

A. H.

PLOIEȘTI

A intrat în tradiția vieții spirituale prahovene ca, în fiecare an, să se desfășoare în întregul județ o amplă și complexă suită de manifestări politico-ideologice și cultural-educative și artistice de masă, sub binecunoscutul generic „Zilele culturii TEZAUR PRAHOVEAN". În anul 1988, ediția a fost dedicată aniversării a 70 de ani de la făurirea statului național unitar român. Printre manifestările de excepție cu caracter științific și artistic s-a înscris și simpozionul „Lupta maselor populare pentru libertate, independență și unitate națională, oglindită în creația muzicală", organizat de Comitetul județean de cultură și educație socialistă Prahova, împreună cu cenaclul muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești.

Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, a fost reprezentată de prof. univ. dr. Octavian Lazăr Cosma și compozitorul Zaharia Popescu, președintele cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești.

În deschiderea lucrărilor simpozionului la care au participat profesorii de muzică din localitate, cadre artistice de la Filarmonica de Stat Ploiești, alți cameni de cultură și artă — prof. Al. I. Bădulescu, vicepreședinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova și vicepreședinte al Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, a prezentat o succintă și semnificativă trecere în revistă a principalelor direcții și momente ale dezvoltării creației muzicale românești, a locului și rolului pe care muzica României socialiste îl ocupă astăzi în perimetrul culturii românești și universale.

După cum afirmă numeroase dovezi străvechi, în întreaga sa existență, poporul român a fost însoțit în lupta sa pentru unire și unitate națională, pentru un trai mai bun, de un adevărat și minunat tovarăș — cîntecul. Au rămas pentru totdeauna în conștiința poporului și s-au transmis prin secole, ca o nobilă și luminoasă ștafetă, cîntecele de inimă ce au făcut să vibreze la cel mai înalt diapazon, gîndirea și simțirea tuturor românilor, cîntece fără de care nu se poate concepe marele avînt revoluționar al maselor din perioada Revoluției de la 1848 și Unirii Principatelor Române din 1859. Iată cîteva exemple : *Deșteaptă-te române, Sfîntă zi a libertății, Marșul lui Iancu, Hora muncitorilor, Saltă române, plin de mîndrie, Cîntecul lui Cuza Vodă, Hora Unirii* ș.a. Prin identificarea cu idealurile supreme ale vieții poporului român, în prima jumătate a secolului nostru, creația muzicală și-a lărgit continuu aria tematică, îmbogățindu-se, în același timp, cu noi mijloace de expresie, grație compozitorilor : Dumitru Georgescu Kiriac, Gheorghe Cucu, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Alexandru Zirra, Ionel Brătianu, Ioan Cristu Danielescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ioan D. Chirescu ș.a.

În anii luminoși ai construcției socialiste și cu deosebire în Epoca Nicolae Ceaușescu, creația muzicală a cunoscut o vertiginoasă dezvoltare. Anual, zeci și zeci de noi lucrări simfonice, de cameră, vocal-simfonice, opere, operete, cîntece patriotice și muncitorești-revoluționare, piese de muzică ușoară etc. inspirate din marile și profundele transformări revoluționare, din lupta și munca eroică a poporului — sub înțeleapta conducere a partidului, a secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru construcția vieții noi, socialiste, din frumusețile patriei, din realitățile și forțele creatoare ale poporului — îmbogățesc patrimoniul de valori al României socialiste.

Pe această linie se înscrie și activitatea de creație a membrilor Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești. Iată cîteva exemple din titlurile culegerilor de cîntece tipărite în ultimii ani pe plan județean : *Patrie nemuritoare, Oamenilor cîntecele noastre, Flori din Prahova, Din cîntecele noastre, Pentru un cer senin* ș.a.

În actuala ediție a Festivalului național „Cîntarea României" remarcăm o serie de lucrări corale ce au răsunat pe scenele de concert din județ : Zaharia Popescu — *Ceaușescu, la mulți ani !*, *Urmăm pe cel ce ne conduce*, *Conducător și patrie sînt una*, *Bravi petroliști ai țării* ș.a., *Eroului omagiu*, *Prahovei socialiste* și *A lumii aprinsă chemare* de Al. I. Bădulescu, *Liberi în veci* și *Patrie, bogat tezaur* de L. Brezeanu, *Liliac de rouă*, *O primăvară*, *Imn tinereții*, *Simbol carpatin*, de Huba Bertalan, *Zdreanță*, *Pe drum de glorii* de Gh. Neagu, etc.

Discuțiile purtate cu oaspeții de prof. Gh. Neagu, Florin Faur, Remus Adam, L. Brezeanu și ing. Gh. Broșteanu au evidențiat importanța simpozionului. S-au exprimat în același timp și unele interesante propuneri, referitoare la mai buna organizare a procesului de educare muzicală a tinerei generații. În cea de a doua parte a lucrărilor simpozionului, organizatorii au realizat un interesant concert în care au evoluat pe podiumul sălii festive din Palatul Culturii, valoroase formații și soliști — laureați ai Festivalului Național „Cîntarea României". Deschiderea programului a revenit celor mai tineri dintre artiștii interpreți — Corul „Armonia" al Școlii nr. 9 Ploiești, dirijor prof. Gh. Neagu. Sub aceeași baghetă am aplaudat formația corală a Liceului de matematică-fizică „Mihai Viteazul".

Din galeria tinerilor interpreți, am remarcat prezența elevului Zefir Brezeanu din cl. a VI-a a Școlii nr. 27 cu profil de artă-Ploiești și pe cunoscuta soprană Doina Scripcaru — profesoară de canto la Școala populară de artă Ploiești.

Programul concertului vocal-instrumental a fost continuat cu două dintre colectivele artistice de excepție ale bogatei mișcări muzicale prahovene : corul mixt de cameră „I. Cr. Danielescu" al Centrului de cultură și creație al sindicatelor din municipiul Ploiești, dirijor prof. Nicolae Ghiță, iar în final, de corala „Paul Constantinescu" a Palatului Culturii din Ploiești, distinsă cu numeroase premii la concursuri pe plan național și internațional.

★

Recenta prezentare la Ploiești a Lexiconului biobibliografic Vol. I (A-C) al muzicienilor din România (muzicologi și compozitori) care a avut loc în Sala festivă a Palatului Culturii în cadrul „Luna cărții în întreprinderi și instituții", în prezența autorului, reputatul muzicolog Viorel Cosma, a fost onorată de cunoscuți muzicieni din Capitală : compozitorul Zaharia Popescu, președintele cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, compozitorul, pianistul și muzicologul Nicolae Brînduș și muzicologul Mircea M. Ștefănescu, redactorul de carte al Editurii muzicale.

O trăsătură importantă a actualei ediții a acestui Lexicon, realizat în condiții grafice deosebite de Editura muzicală o constituie structurarea întregului aparat critic după principiul cronologic — renunțîndu-se la cel alfabetic — ceea ce dă posibilitatea de a se remarca la timp ecourile din presa de specialitate a timpului. Și tot din dorința utilizării în mod cît mai practic a lexiconului — (după cum preciza autorul în cuvîntul său cu ocazia prezentării acestui volum) — activitatea de creație a compozitorilor români a fost clasificată pe genuri muzicale, oglindindu-se mai bine structura acestora și adăugîndu-se noi rubrici (muzica electronică, ambientală, teatrul instrumental) impuse de evoluția spectaculoasă a limbajului și tehnicii componistice din ultimele decenii ale secolului nostru.

A fost o mare bucurie pentru muzicienii prahoveni faptul că în marea galerie a personalităților muzicale românești se întîlnesc și se vor întîlni și numele celor care s-au născut, au trăit și au creat pe aceste străvechi meleaguri ale istoriei multimilenare a patriei noastre : Constantin Dimitrescu, Gheorghe Brătianu, Ioan Cristu Danielescu, Ioan Croitoru, Gheorghe Danga, Paul Constantinescu, Nelu Danielescu, Florin Comișel, Sandu Albu, George Petrescu și alții care au trecut în ultimele decenii în nemurire, ca și cei din generația actuală : Dinu Stelian — compozitor și dirijor, artist al poporului, Emilia Comișel — etnomuzicolog, Marin Constantin — dirijor și compozitor, artist emerit, Ion Baciu — dirijor, Zaharia Popescu, Nicolae Brînduș, Petre Crăciun, Ilinca Dumitrescu, Cristian Brâncuși, doctor ing. N. C. Debie, Marcel Dragomir precum și membrii Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" înființat în ianuarie 1977, a căror activitate atît în domeniul creației muzicale — oglindită în cele șapte culegeri date la tipar pînă în prezent — cît și în domeniul artei interpretative contribuie direct la educarea muzicală a publicului, la îmbogățirea și înfrumusețarea vieții spirituale prahovene (Al. I. Bădulescu, Leonida Brezeanu, Huba Bertalan, Gh. Neagu, Mircea Vasilescu, Anton Tănăsescu, Gh. Mărgărit, Paul Păunescu).

După prezentarea Lexiconului formații și soliști laureați ai Festivalului „Cîntarea României" au susținut un concert vocal-instrumental la care și-a dat concursul : Filarmonica de Stat Ploiești, violonistul Gabriel Croitoru și elevii Zefir Brezeanu — clarinet și Mircea Vasilescu — jr., vioară, două tinere speranțe ale artei interpretative, cu reale posibilități de afirmare în viața concertistică. În partea finală s-a produs grupul coral feminin al Cooperativei „Textila" din Ploiești care a interpretat două piese semnate de compozitorul prahovean Huba Bertalan, *„Liliac de rouă"* și *„O primăvară minune"* — dirijor compozitorul, după care, prestigioasa corală „Paul Constantinescu" a Palatului culturii din Ploiești dirijată de prof. Corneliu Irimia a susținut un medalion de lucrări muzicale din creația compozitorilor prahoveni : *Urmăm pe cel ce ne conduce* de Zaharia Popescul, *A lumii aprinsă chemare* de Alex. I. Bădulescu, *Patrie, bogat tezaur* de Leonida Brezeanu și *Țară de basm* de Mihaela Stănculescu.

Prin întreaga sa semnificație această importantă manifestare științifică și artistică prilejuită de prezentarea primului volum al *Lexiconului Muzicieni din România* a fost apreciată de numerosul public ca un moment de sărbătoare.

Al. I. BĂDULESCU

Prezențe românești

Între 17—21 aprilie a.c. postul francez de radio FRANCE-CULTURE a prezentat un șir de emisiuni dedicate operei lui George Enescu. Emisiunile au fost realizate de Alain Pâris în colaborare cu Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu, Alfred Hoffman și George Manoliu. Situate sub generice ca : *Moșteniri* (17 aprilie), *În căutarea identității românești* (20 aprilie), *Enescu în afară de timp* (21 aprilie) ele au cuprins fragmente din aproape întreaga creație a muzicianului român, în interpretări prestigioase datorate în parte chiar Maestrului. Acțiunea s-a înscris ca un moment de extremă importanță în popularizarea muzicii românești în lume.

★

Dirijorul Horia Andreescu s-a reîntors de curînd dintr-un turneu artistic despre care am putea spune că a stat sub semnul diversității repertoriale. După un concert televizat al Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii olandeze ce a avut loc la Hilversum cu un program care a cuprins uverturi, arii și duete din opere semnate de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini și Ceaikovski (15 martie) au urmat două concerte cu Filarmonica din Dresda. Aici a răsunat, în deschiderea programului dirijat de Horia Andreescu *Rapsodia I-a* de George Enescu apoi *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră* de Rahmaninov (solist pianistul american Michael Ponti cunoscut și publicului românesc din aparițiile sale, cu cîțiva ani în urmă, pe podiumul de concert al Ateneului bucureștean) și, în încheiere, suita *Pasărea de foc* de Igor Stravinski. „Atît în Enescu, cît și în Stravinski, orchestra s-a înfățișat din nou ca un instrument sensibil în mîinile lui Horia Andreescu care a putut prefigura muzica cu măiestrie și forță de comunicare — notează cu această ocazie cronicarul Wolfgang Gubisch de la *Sächsische Zeitung* continuînd — ovații pentru orchestră, dirijor și solist."

Alături de Orchestra Radiodifuziunii din Berlin, Horia Andreescu a trecut apoi la înregistrarea în studio a *Simfoniei nr. 103* de Hadyn. „Ca și în alte părți, și la Berlin Haydn se cîntă încă mult prea puțin. Mă bucură faptul că i-am pledat cauza, ca să spun așa, și că s-a decis ca în următorii doi ani să înregistrăm, eșalonat, toate simfoniile „londoneze" — ne mărturisește Horia Andreescu. Evident, faptul că atît *Simfonia 103* cît și celelalte se înregistrează în tehnică digital conferă ascultătorilor — și firește și interpreților — un spor de satisfacție artistică."

La 6 aprilie Horia Andreescu s-a aflat din nou la pupitrul orchestrei din Schwerin R. D. Germană. A fost, oarecum, o sărbătorire ce marca împlinirea a 10 ani de colaborare între dirijorul român și orchestra germană. Cu această ocazie, *Variațiunilor simfonice* de Dumitru Capoianu le-au urmat *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Sostakovici și *Simfonia a III-a* de Rahmaninov.

★

Discipol al maestrului Constantin Bugeanu la Conservatorul CIPRIAN PORUMBESCU din București, ca și al celebrilor Sergiu Celibidache la Bologna și Paris și Franco Ferrara la Veneția, Răzvan Cernat, dirijor al Orchestrei simfonice din Brașov este un nume binecunoscut și unanim apreciat atît în țară cît și peste hotare. Una dintre principalele sale preocupări, în fiecare turneu pe care îl întreprinde, este popularizarea creației muzicale românești, clasice și contemporane. Să amintim doar că sub bagheta sa au răsunat la Șumen, în Bulgaria sonoritățile *Amurgului de toamnă* de Alfred Alexandrescu sau că la Stralsund, în R. D. Germană, acum cîțiva ani Răzvan Cernat a ridicat sala în picioare cu vitalitatea și strălucirea *Rapsodiei I* de George Enescu.

De curînd, la 23 și 24 februarie Răzvan Cernat a fost invitat să concerteze din nou în R. D. Germană în orașul Zwickau — orașul marelui Schumann ! — cu orchestra simfonică din localitate. Programul prezentat a cuprins, și acum ca de obicei, o lucrare românească, de astă dată contemporană — *Pastorale și idile transilvane* pentru orchestră de Theodor Grigoriu. Și, ca întotdeauna, partitura românească s-a bucurat de o deosebită apreciere din partea publicului cald și numeros. Pentru *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Eduard Lalo a fost solicitat foarte tînărul solist Kleif Carnarius din Weimar. Programul celor trei concerte a mai cuprins și *Simfonia a II-a în Re major op. 36* de Beethoven.

★

Tot de curînd, un alt dirijor român concertează în R. D. Germană la Stralsund sub egida Zilelor culturii românești în R. D. Germană. Este vorba de Paul Staicu, dirijorul care, în frumoasa sală a Teatrului din oraș a prezentat un program alcătuit din C-tin Simionescu — *Uvertura festivă*, Mozart — *Simfonia concertantă* soliste Florentina Andreescu și Kristine Petersohn și poemul simfonic *Șeherezada* de Rimski-Korsakov.

★

Conducînd orchestra simfonică din Liverpool / Anglia Cristian Mandeal a concertat în zilele de 14, 15 și 16 martie pe scenele din Breston, Liverpool și Hanley. Programul prezentat — același pentru toate cele trei seri de concert — atrage atenția mai cu seamă prin lucrarea lui Lutoslawski numită *Mi Parti* și concepută pentru un ansamblu simfonic mare, lucrare de dată foarte recentă — 1987 —, comandă specială pentru sărbătorirea a 100 de ani de existență a celebrei Koncertgebouw din Amsterdam. Dirijorul român Cristian Mandeal a preluat această partitură — la sugestia orchestrei din Liverpool — și a prezentat-o în primă audiție în Anglia. Alături de *Mi Parti* de Lutoslawski, programul concertelor lui Cristian Mandeal a mai cuprins *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Beethoven și *Simfonia a IV-a* de Ceaikowski.

Cristian Mandeal se află pentru prima oară în Anglia. Dar numele său este aici binecunoscut specialiștilor. Căci — proiectul este mai vechi — Casa engleză de discuri *Olympia* în colaborare cu ELECTRECORDUL va realiza o serie de discuri de tip compact dintre care unele vor purta pe copertă numele dirijorului Cristian Mandeal. Este vorba de integrala celor nouă simfonii de Bruckner în interpretarea Orchestrei Filarmonicii din Cluj-Napoca sub bagheta lui Cristian Mandeal, de un disc de variațiuni simfonice ce va cuprinde Brahms — *Variațiunile pentru orches-*

tră pe o temă de Haydn și Reger, *Variațiunile pentru orchestră pe o temă de Mozart* și un disc cu totul deosebit al cărui principal protagonist este cornul și care alătură două capodopere ale genului concertant mult mai puțin cunoscute, *Concertul pentru doi corni și orchestră* de Haydn și *Konzert-Stück pentru patru corni și orchestră* de Schumann, ambele discuri în aceeași interpretare — Orchestra Simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, la pupitru Cristian Mandeal, soliști, corniștii Vasile Oprea, Dăian Lung, Alexandru Marc și Traian Tulbure.

În luna aprilie a anului 1989 Cristian Mandeal dirijează la Roma, în Italia, celebra Orchestră Simfonică a Academiei SANTA CECILIA. În program Mozart — Uvertura la *Flautul fermecat*, Beethoven — *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* și Riccardo Malipiero lucrarea *Loneliness* — un ciclu de trei lieduri de mari dimensiuni, — solistă Victoria Schneider din S.U.A. — partitură de dată recentă concepută pe versurile lui John Donne poet din secolul al XVI-lea, un anonim din secolul XX și, ultimul lied, pe versuri de Oscar Wilde. Programul concertelor a fost întregit de poemul simfonic *Don Juan* de Richard Strauss. Sălile arhipline au ovaționat îndelung măiestria dirijorului român. Iar publicații de mare răsunet ca *Il Messagero* din 11 aprilie, l'*Avvenire* tot din 11 aprilie și *Corriere della sera* din 10 aprilie se întrec în elogii referitoare la acest reprezentant de frunte al școlii românești de dirijat.

Cristina SÂRBU

★

Succesele repurtate de violonista Cristina Anghelescu în concertele și recitalurile susținute pe scenele țării se confirmă, de cîțiva ani, și peste hotare, unde prezența numelui său pe afișul de concert prezintă deja garanția calității artistice incontestabile. Turneul întreprins în R.D.G. de Cristina Anghelescu a inclus recitaluri cuprinzînd lucrări de Leclair — *Sonata „Le tambourin"*, Mozart — *Sonata în Sol major*, Brahms, — *Sonata în la major*, *Poemul de Chausson*, *Vals scherzo* de Ceaikovski și *Burleasca* de Valentin Gheorghiu, și concerte în care solista a interpretat *Concertul în Re major* KW 218 de Mozart ; la pupitru s-a aflat Cristian Kluttig.

La Potsdam ca și la Halle, elogiile au răsplătit evoluția sa impecabilă, Gerda Reinhold notînd în „Neueste Nachrichten — Potsdam" : „Sunetul puternic, de o calitate feerică și concepția sa muzicală i-au cucerit pe toți. M-au fascinat consecvența mersului liniilor, cîntul ei dens, calitatea excepțională a sunetului, care au meritat din plin ovațiile publicului. Un stil și un sunet atît de remarcabile nu pot fi găsite decît în rîndurile elitei muzicale ; cele două bisuri au subliniat calitățile sale solistice."

★

Stagiunea actuală a marcat două momente deosebite în activitatea artistică a pianistului Dan Atanasiu — turneul efectuat în decembrie 1988 în R.D.G. și cel întreprins în luna martie a.c. în Cehoslovacia.

Aparițiile sale în Karlmarxstad au prezentat un plus de atractivitate și datorită performanței pe care tînărul interpret a realizat-o cîntînd, trei seri la rînd, „*Imperialul*" beethovenian sub bagheta dirijorului Herbert Kegel. Cîteva zile mai tîrziu, Dan Atanasiu a susținut la Stendal un recital Chopin.

În 23 martie, solistul a apărut pe podiumul de concert de la Olomouc — Cehoslovacia, pentru a interpreta *Concertul în la minor* de Schumann, dirijor fiind Miroslav Jancek.

Programe dificile, diverse, vădind gama repertorială a artistului, înclinația sa către muzica clasică și romantică.

A. F.

GLOBUL MUZICAL

Repertoriul de anul acesta al Teatrului „La Scala" din Milano a prilejuit o adevărată noutate, un moment de vîrf al experimentului teatral și muzical — premiera mondială cu *Doctor Faustus* de Thomas Mann, pe muzica lui Giacomo Manzoni, în regia americanului Robert Wilson. După cum se știe, Adrian Leverkühn, personajul principal al romanului, nu este un înțelept ca bătrînul Faust (ca în creațiile lui Marlowe sau Goethe), ci un muzician, iar a sa „vînzare a sufletului" este obiectul unui pariu muzical. Compozitorul Giacomo Manzoni (56 ani) este milanez, docent în compoziție la Conservatorul din localitate, autor al unei opere despre Robespierre, printre alte multe compoziții vocale și instrumentale. „Pentru mine — declara de curînd compozitorul Manzoni — *Doctor Faustus* este o veche și mare pasiune. După ce mă îndrăgostisem încă de la prima lectură, m-am întors spre roman mult mai tîrziu. Am scris o prefață la ediția publicată de „Meridiani Mondadori" și, în sfîrșit, cînd proiectul operei se conturase în mintea mea, am scris și *Scene simfonice pentru Doctor Faustus*, executate chiar la Scala, dar în formă de concert cu patru ani în urmă." Referindu-se la conceperea libretului acestei opere, Manzoni preciza : „Cuvintele din libret aparțin în întregime lui Thomas Mann. Eu am făcut selecția, acordînd un privilegiu părților descriptive, firește, pentru a face posibilă acțiunea teatrală. Am optat chiar să lucrez pe traducerea italiană decît pe cea originală, pentru că mă interesa să subliniez valoarea universală și nu numai germană a mitului lui Faust. Și apoi mărturisesc, pe traducere am putut opera liniștit acele mici schimbări de cuvinte sau inversări de fraze, care fără a dăuna fidelității textului, mi-au permis să pun de acord textul și muzica." Premiera absolută a operei *Doctor Faustus* a avut loc în luna mai.

★

Americanul Philip Glass este, fără-ndoială, unul dintre principalii compozitori de operă de astăzi și după marele succes dobîndit de opera sa *Akhnaten* în 1985 și apoi în 1987, Opera Națională Engleză din Londra a prezentat în actuala stagiune premiera europeană a ultimei sale lucrări — *The Making of the Reprezentative for Planet 8*, după recenta premieră americană de la Opera Mare din Houston, pe un libret scris de prozatoarea engleză Doris Lessing, inspirat de romanul omonim. Philip Glass abordează în lucrările sale teme ambițioase — știința, nonviolența, religia etc. — ceea ce numește el „opere ale ideilor". Prima sa lucrare, *Einstein on the Beach*, a fost în 1976 o epopee de patru ore, produsă în colaborare cu mai sus amintitul regizor american Robert Wilson. În 1981 a urmat *Stayagraha*, evocînd perioada de început a vieții petrecută de Gandhi în Africa de Sud. *Akhnaten* se referea la faroni și introducerea monoteismului în Egipt. „Philip este unic în muzica contemporană americană de astăzi", spune John DeMain, dirijorul din Houston al lui *Planet 8*, *Akhnaten* și al unei alte lucrări scurte a lui Glass — *The Juniper Tree*. „El este un purist, întemeietorul unui stil care face muzica sa inconfundabilă și care este un semn al tuturor marilor compozitori". *Planet 8* se referă la soarta locuitorilor unei planete, cîndva prosperă, care se zbat să supraviețuiască, cînd planeta intră sub amenințarea unei groaznice ere glaciare. Tonul biblic al cărții este o modalitate prin care Dorin Lessing explorează întrebări fundamentale despre creație, mitologie, existența omului și relația sa cu semenii săi, cu natura și cu el însuși, explorează subconștientul colectiv, spiritul vieții și capacitatea omenirii de a supraviețui și transcede nenorocirea. Așa cum lumea din *Planet 8* moare din punct de vedere fizic, așa și locuitorii ei devin conștienți de înțelesul și scopul existenței lor.

Pentru Doris Lessing, prima sa experienţă în domeniul operei a fost o experienţă revitalizatoare, astfel încît ea şi cu Philip Glass lucrează în prezent la a doua colaborare — *The Marriages Between Zones 3, 4 and 5.*

★

Două volume apărute recent la editurile „Julia MacRae" şi „Capra Press" sînt consacrate celebrei cîntăreţe de operă Lotte Lehmann (1888—1976).

Primul volum biografic este semnat de englezul Alan Jefferson, cunoscut pentru numeroasele cărţi pe care le-a consacrat lui Richard Strauss şi una despre Sir Thomas Beecham.

Cel de al doilea volum *(O viaţă în Operă şi Cîntec)* este semnat de americanul Beaumont Glass, bucurîndu-se de cooperarea totală a Dr. Frances Holden, credinciosul tovarăş de viaţă din ultimii 38 de ani ai Lottei Lehmann petrecuţi la Santa Barbara. F. Holden a avut legături cu orele de „Master class" şi alte activităţi ale cîntăreţei după retragerea acesteia la Academia de Muzică a Vestului, iar acum este regizor de operă la Universitatea din Iowa.

Ambele volume sînt bogat ilustrate şi cuprind liste de spectacole şi discografii ale renumitei cîntăreţe care şi-a împărţit activitatea între Hamburg, Viena şi alte centre muzicale ale lumii.

★

Telespectatorii din oraşul japonez Sapporo au avut prilejul să urmărească o emisiune consacrată operei compozitorului armean Romanos Melikan (1883—1935) şi locurilor unde a trăit şi creat acesta. Un grup de colaboratori ai companiei „HBC" (Hokkaido hosiu") a vizitat Armenia şi a întreprins cercetări interesante. Ei au relatat că romanţa *Trandafirul sălbatic* de Melikian, pe versurile lui Goethe, compusă cu o jumătate de secol în urmă, a fost interpretată recent în limba japoneză. Partitura acestei romanţe a fost cumpărată de companie de la casa memorială din Weimar (RDG), patria marelui poet.

★

Societatea culturală Latino-Americană şi Caraibiană a prevăzut prezentarea integrală pe scenă a operei-oratoriu *Columb* a compozitorului brazilian Carlos Gomes, în cadrul manifestărilor dedicate celebrării în 1992 a 500 de ani de la descoperirea Americii. Compusă cu prilejul aniversării a 400 de ani, *Columb* a fost prezentată în premieră la Teatrul Liric din Rio de Janeiro la 12 octombrie 1892. Amintita societate culturală a prezentat o avanpremieră particulară a lui *Columb* la sfîrşitul anului trecut.

★

Opera-rock *Junona şi Avos*, scrisă de poetul sovi-Andrei Voznesensky, se află în repertoriul lui „Residenztheater" din München.

★

Conducerea Festivalului Shakespeare din New York a comandat compozitorului Carson Kievman o nouă operă bazată pe *Hamlet*. Printre lucrările anterioare pentru teatrul muzical ale acestui compozitor se numără *Trezeşte-te, e timpul să te bagi în pat!* şi *Multinaţionalele şi Paradisurile.*

★

Începînd din actuala stagiune, în fruntea Orchestrei Simfonice din Londra se află dirijorul Michael Tilson Thomas, originar din California, în vîrstă de 44 de ani, considerat un nou Bernstein. La numai 27 de ani, el se afla la pupitrul Filarmonicii din Buffale, după ce fusese asistentul lui Pierre Boulez la Chicago.

Madeleine KARACAŞIAN

NOTE

COMPOZITORI ŞI CÎNTĂREŢI. Relaţiile între compozitori şi cîntăreţi au oscilat întotdeauna între animozitate, respect, tiranie, admiraţie şi chiar iubire. O prietenie de o viaţă l-a legat pe Schubert de Johann Michael Vogl, primul mare interpret al cîntecelor sale. Hugo Wolf nu a reuşit să-i convingă pe marea soprană Lili Lehmann şi pe tenorul wagnerian Ernest van Dyck să-i cînte liedurile. Era cunoscut pentru firea sa iritabilă şi pentru reproşurile pe care le făcea interpreţilor în plin recital. De altfel îşi interpreta singur compoziţiile în casele prietenilor şi reuşea să-şi vrăjească auditorii cu o voce modestă şi fără amplitudine. Interpreta celor aproape trei sute de cîntece compuse de Fanny Mendelssohn Hensel, sora mai celebrului Felix Mendelssohn Bartholdy, era Rebecca, sora lor. Cînd aceasta s-a căsătorit, liedurile, altfel remarcabile, au căzut în uitare. Între fratele lor Felix şi cîntăreaţa suedeză Jenny Lind relaţiile au fost cordiale şi calde. Era interpreta favorită a concertelor pe care compozitorul le organiza la Leipzig. După moartea lui, Jenny Lind a înfiinţat o bursă pentru muzicieni în memoria lui. Este cunoscută admiraţia pe care Mozart o avea pentru cîntăreaţa Aloysia Weber, sora soţiei lui, Constanze. Cel puţin şapte din ariile sale au fost scrise pentru vocea înaltă a Aloysiei. Cîntăreaţa Josepha Dusek, bună prietenă a lui Mozart, l-a închis odată într-o cameră, cerîndu-i să compună o arie special pentru ea. Compozitorul a scris dificila arie „Bella mia fiamma" şi a pus-o pe Josepha s-o interpreteze la prima vedere.

★

WANDA LANDOWSKA (1879—1959). Criticul muzical Donald Alfano publică în revista „Music & Musicians" (Martie 1989) un articol omagial dedicat marii maestre a pianului şi clavecinului, scoţînd în evidenţă unele aspecte mai puţin cunoscute marelui public. Convinsă că piesele pentru instrumente cu clape compuse de Bach, de predecesorii şi contemporanii săi, trebuie interpretate cu instrumentele epocii lor, Wanda Landowska s-a străduit să convingă muzicienii şi publicul de marile calităţi concertistice ale clavecinului. În acest scop, ea a familiarizat publicul cu sunetul acestui instrument, introducînd din ce în ce mai multe piese pentru clavecin în concerte şi recitaluri. Împreună cu un inginer de la firma Pleyel, a colindat prin Europa, studiind clavecinele rămase prin muzee şi colecţii particulare şi a dat sugestii preţioase pentru construirea unui clavecin modern. Acesta avea două manuale şi trei registre, dintre care al treilea, cel grav, era des folosit în timpul lui Bach şi al lui Handel. Landowska a fost prima interpretă a cărei activitate concertistică era dublată de cercetarea muzicologică. A contribuit la elucidarea multor probleme teoretice atît privitoare la instrumentele vechi, cît şi la opera lui Bach, în special *Clavecinul Bine Temperat* şi *Variaţiunile Goldberg.* Şcoala pianistică a Wandei Landowska, fondatoare în 1927 a unei Ecole de Musique Ancienne, este continuată de

o fostă elevă și prietenă, Denise Restout, care predă astăzi pianul și clavecinul la reședința americană a marii muziciene, la Lakeville Connecticut. Iată cum sintetizează Donald Alfano viața și cariera Wandei Landowska: „...o preocupa studiul aprofundat și practica instrumentală într-o vreme în care la modă era virtuozitatea. Interesele ei acopereau o arie largă într-o epocă a specializării, și era o artistă într-o profesiune dominată de bărbați... o interesa muzica trecutului în pragul secolului douăzeci, cînd compozitorii făceau experiențe cu o serie de tehnici noi".

★

ENGLEZUL JOHN BULL. John Bull pare a fi numele unei ficțiuni. El, însă, a existat într-adevăr, a fost compozitor, doctor în muzică și, probabil, autorul imnului național britanic. Numele lui a ajuns emblema caracterului englez arhetipal. Născut în 1562 în comitatul Somerset, John Bull cînta, la vîrsta de zece ani, în Corul de copii al Capelei Regale, din care făceau parte și celebrii Thomas Tallis, William Byrd și Orlando Gibbons. În 1582 era organist la catedrala Hereford și, mai tîrziu, muzician al curții în timpul reginei Elisabeta. În 1590 a fost numit organist la Capela Regală iar universitățile Cambridge și Oxford i-au conferit titlul de Doctor în Muzică. A întreprins turnee în toată Europa, legînd prietenii cu capetele încoronate și cu artiștii vremii. În 1611 a apărut „Parthenia", prima publicație de muzică pentru instrumente cu claviatură, care includea piese de Bull, Byrd și Gibbons. Moartea tinerei sale soții și a unuia dintre copii, precum și dezamăgirile de care a avut parte la curtea noului monarh, regele Iacob, l-au determinat să părăsească Anglia. S-a stabilit în Belgia unde a și murit în anul 1628. El a fost îngropat în pămîntul țării sale adoptive. Doctorul John Bull este socotit astăzi inițiatorul acelei strălucitoare tradiții a contrapunctului în muzica pentru clavecin și orgă, care a ajuns la apogeu odată cu J. S. Bach.

Angela JIANU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

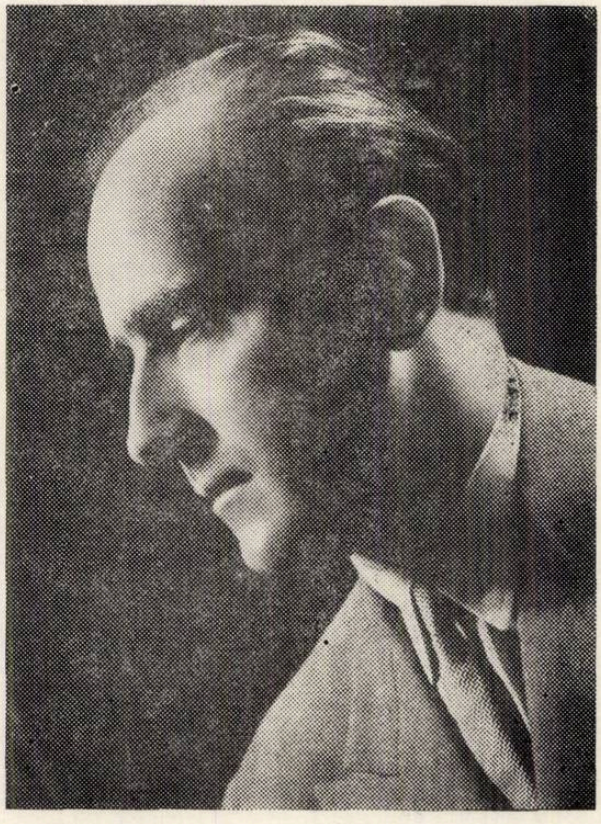
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

GHEORGHE DUMITRESCU

PORTRAIT

Ileana URSU

Se proposer de parler du compositeur Gheorghe Dumitrescu — arrivé à ses 74 ans —, l'envisageant dans une perspective culturelle autant qu'éthique, généreusement ouverte sur l'universel mais tirant sa sève nourricière du filon de la spiritualité roumaine, signifie en premier lieu parler de la force du modèle. Un modèle de travail, de créativité, issu d'un idéal esthétique élevé à la puissance de toute une vie et dont l'argument concret s'exprime déjà par



„une œuvre aussi vaste qu'une épopée et impressionnante comme une colossale ballade" — pour citer l'heureuse phrase de Radu Gheciu inserrée dans son volume *Mit și epopee* (Mythe et épopée) paru aux Editions Musicales en 1984.

L'entrée dans le mythe d'un œuvre — déjà riche de 163 ouvrages — et, avec lui de son compositeur représente un privilège réservé uniquement à ceux pour qui la vie et son moule spirituel, c'est-à-dire la création musicale, ne font qu'une seule et même matrice. De cette unicité, l'existence de Gheorghe Dumitrescu en témoigne jusqu'à la rendre facilement décelable dans l'esprit de suite avec lequel il s'est lié à quelques grandes idées, persévérant sur elles pendant des décennies, et dans l'harmonieuse conjugaison de son crédo artistique avec la réalisation systématique de l'œuvre. La clarté, la logique serrée de sa stratégie sonore étayée de profondes motivations métamusicales, ordinairement explicitées, l'expression qui épure à travers un langage contemporain les insistantes infusions de la tradition écrite ou orale — musicale, littéraire —, tous ces éléments projettent sur un cône de lumière sa titanesque aventure créative dont les dimensions semblent avoir été taillées, comme par le destin, à la mesure du goût du musicien pour les grands caractères de l'histoire nationale. „Le sentiment patriotique réside à la base de tout mon œuvre musical, depuis les premiers jusqu'aux plus récents de mes ouvrages" — déclare-t-il lui-même, définissant de cette façon lapidaire la complexité des motivations de son univers créatif.

Nous proposant de mettre en évidence quelques aspects essentiels de cet œuvre si dense et si vaste que l'analyste en est presque déconcerté, nous commencerons par dépeindre les phases parcourues sur le chemin de son évolution et par y déceler les raisons qui ont propulsé les mutations survenues dans sa pensée créative.

Le début — envisageant les ouvrages de jeunesse (1942—1944), non pas ceux d'école — nous apparaît marqué d'une optique programmatique, une première facette de ce romantisme que Gheorghe Dumitrescu allait assimiler profondément et définitivement. Dès ce moment se dessine sa tendance vers les ouvrages „en séries relevant d'un seul genre", tels ses *Cinq poèmes symphoniques* considérés par le compositeur même comme un cycle de caractère lyrico-dramatique évoquant soit le passé historique éloigné de la patrie *(Poème ancestral)*, soit ses beautés naturelles ou spirituelles *(Poème crépusculaire, Poème joyeux, Poème triste)*.

La même tendance vers la construction en cycles unitaires se manifeste dans le cas de ses *Quatre suites symphoniques* inspirées de la beauté des sites: *Ire Suite „Pittoresque", IIe Suite „Quatre fresques roumaines", IIIe Suite „Du printemps", IVe Suite „Labours en fraternité"*, celle-ci composée vingt ans plus tard.

Après cette première phase — caractérisée par l'incessante recherche de formules propres mais dont ne manquent pas non plus des résonances wagnériennes, les influences de Smetana, des inflexions folkloriques —, le compositeur se sent attiré par la symphonie et le genre concertant.

La *Ière Symphonie* (composée à 31 ans) et le *Concerto pour violoncelle et orchestre* (à 36 ans) ouvrent la série des architectures symphoniques, vocales-symphoniques et lyrico-dramatiques. Le caractère complexe de sa conception musicale issue du cadre postbeethovénien jaillit en de profondes méditations qu'elle féconde ensuite, le musicien et le littérateur (car, souvent, le compositeur est aussi son propre librettiste) y associant la science musicale et la sensibilisation aux sens dramatiques de l'existence avec une perspective culturelle et historique d'ampleur. Une perspective quintessenciée en musique par la puissance de synthèse du compositeur qui entend rendre l'épopée nationale par une formule sonore originale. Pour cerner cette épopée, deux sont les voies suivies dans le genre lyrico-dramatique : *celle de l'inspiration au mythe indigène et universel* et *celle du sacrifice*, évoquant les mémorables heures d'un peuple combattant pour sa liberté et la justice sociale.

Les oratorios *Miorița* (1946—48, refait en 1977), *Din lumea cu dor în cea fără dor* (1966), *Luceafărul* (1973), *Marea trecere* et les opéras *Meșterul Manole, Orfeu — prințul trac* et *Prometeu* (1985) font valoir avec originalité *le symbolisme du mythe autochtone*, tandis que *la voie du sacrifice* accompli à travers temps par le peuple roumain s'enrichit de véritables monuments sonores, tels : l'oratorio *Tudor Vladimirescu* (clef de voûte de l'art de l'oratorio cultivé par Gheorghe Dumitrescu), les opéras historiques *Ion Vodă cel Cumplit* (1955), *Decebal* (1957), *Răscoala* (1959), *Fata cu garoafe* (1961), *Vlad Țepeș* (1971), *Mihai Viteazul* (1986), *Avram Iancu* (1986), *Voievodul Gelu* (1987), les oratorios *Grivița noastră* (1963), *Zorile de aur* (1963—64), *Pământ dezrobit* (1968), *Soarele neatîrnării* (1977) et l'opéra *Geniu pustiu* d'après le texte de Mihai Eminescu (1972).

L'ŒUVRE LYRICO-DRAMATIQUE

Couler l'épopée nationale dans un moule qui lui soit propre était donc, nous l'avons déjà dit, un des grands bûts du compositeur dont l'accomplissement allait être pour lui une passionnante aventure poursuivie sans relâche à travers les différentes étapes de son chemin créateur. Sur ce trajet, la première halte que nous ferons sera dans le domaine du genre lyrico-dramatique où la force d'expression du compositeur apparaît comme spécialement prégnante. Hormis toute chronologie, le premier ouvrage qui nous arrête par son charme mythique est l'*Opéra-ballade „Meșterul Manole" op. 103* que la valeur musicale et la manière personnelle d'aborder le thème placent au premier rang des grandes interprétations du *mythe de la création au prix du sacrifice humain*. „Ce scénario mythique primordial" — ainsi que le définit Mircea Eliade —, héritage ancestral transmis aux Roumains par le canal géto-thrace, est élevé par le compositeur à de multiples puissances et, sous ce rapport, l'opéra *Meșterul Manole* nous fait retrouver côte-à-côte les nombreux thèmes que renferme le mythe du sacrifice : celui de l'amour immolé (le conflit Manole — Ana), celui de la désolidarité (le conflit Manole — ses apprentis maçons), celui des contradictions sociales (le conflit Manole — prince, commanditaire féodal de l'œuvre à bâtir) et, finalement, dû à la contribution du compositeur-librettiste, le thème du créateur qui se dédouble étant confronté avec une volonté contraire à la sienne (le conflit Manole-Ieronim, un personnage nouveau, introduit par l'auteur de l'opéra). Se nimbant d'émouvants accents lyrico-méditatifs, la musique transfigure des modèles fondamentaux de la tradition orale et c'est là que la fantaisie du compositeur apparaît comme particulièrement intéressante : par la fusion opérée entre l'hexasyllabe propre aux chants épiques du peuple et la ligne mélodique, l'idée de ballade ressort dans toute son ampleur, de même que les intonations d'une flûte piccolo dans le Prélude de l'Acte I suggèrent le leitmotiv d'une chanson populaire („Istovirea Ciobănașului"), tandis que le style de doïna, appliqué au chant de l'épouse bientôt immolée, dans la scène du sacrifice d'Ana (moment de la plus grande expressivité dû au magistral agencement de l'idée musicale respective avec d'autres idées, les englobant toutes dans un système de leitmotive) prête à l'ouvrage un coloris parfaitement autochtone impossible à confondre.

A l'instar de „Meșterul Manole", la *Tragédie lyrique op. 133 „Orfeu — prințul trac"* témoigne d'une puissante expressivité lyrique transfigurant en musique la profonde méditation du compositeur sur l'art : la beauté des pages vocales (l'arioso d'Orphée „Ô, immortelle Thrace", le monologue final „Euridice, Euridice" le lamento d'Orphée „Pleurez pierres, pleurez eaux"), la facture des chœurs traités soit monodiquement, soit orchestralement (telle la scène des sirènes du Tableau III, Acte I) dans une tissure notamment homophone marquée par le concept tonal-modal, le lyrisme majestueux du discours sonore (qui, par endroits, renvoie aux nobles tournures mélodiques de l'*Oedipe* énescien) — tous ces différents as-

pects confèrent l'allure d'un hymne apollinien à cette composition née de l'idée — elle aussi apolinienne — que l'art est un message de paix et d'équilibre.

Cependant, le tout récent ouvrage de Gheorghe Dumitrescu, la *Tragédie lyrique „Prométhée"*, achevée en 1985, vient „troubler" cette paix olympienne glorifiée dans *Orphée*. Prenant comme point de départ le mythe de la „Cosmogonie-Théogonie" d'Hésiode, le compositeur-librettiste le développe considérablement réalisant — selon l'analyse signée par Theodor Grigoriu dans un de ses récents ouvrages * — „une musique taillée en de gros blocs, déployée en temps avec puissance et sens de la grandeur".

L'opéra est conçu en 4 actes qui renferment, chacun, 2 tableaux alternant au cours du déroulement de l'action dans l'Olympe et sur la Terre.

Du principe de l'alternance relève aussi la stratégie des blocs contrastants qui, à tour de rôle, instaurent une atmosphère tantôt lyrique, tantôt dramatique. Pareillement contrastant y est également le cadre tonal où diatonisme et chromatisme délimitent, respectivement, deux sphères de pensée différentes : l'affirmation (la puissance créative) et la négation (la puissance destructive) ; cela tient d'un procédé d'association qui d'ailleurs traverse toute la musique de notre compositeur. L'ampleur du discours orchestral, la beauté de l'écriture vocale — avec des arias marquées d'une forte note hymnique et des parties chorales ponctuant chaque tableau de l'opéra, le rôle unificateur du système de leitmotive, tout cela s'agence dans une expression radieuse et poétiquement évocatrice.

Pourtant, avec son tempérament brûlant, le compositeur ne pouvait s'attarder trop longtemps dans les zones pures de l'Olympe, le rude appel des ancêtres de sa nation claironnant à ses oreilles des noms de gloire inscrits à travers temps dans l'épopée. Dès lors, des œuvres monumentales (les opéras *Ion Vodă cel Cumplit, Decebal, Vlad Ţepeş, Mihai Viteazul, Avram Iancu, Gelu)* vont naître, alliant la vigueur du message centré sur l'idée du combat pour l'indépendance et l'unité de tous les Roumains avec l'art compositionnel des débordements dramatiques et de la ferveur dionysiaque. Dans le *Drame musical populaire op. 37 „Ion Vodă cel Cumplit"* le fond archaïque roumain se manifeste avec prégnance par deux très anciennes chansons de guerre moldaves qui soulignent l'idée de base de la solidarité du peuple et du prince patriote, alors que dans la *Tragédie musicale „Decebal"* — l'une de ses plus complexes compositions — la transfiguration des archétypes musicaux est réalisée de main de maître, avec des effets des plus heureux comme par exemple la résonance de vieilles *colinda* dans „le chœur des filles daces", ou bien l'authentique noce paysanne avec le beau *„colind de june"* d'Ardalus (Tableau III), de même que le chant de Drigissa (Tableau V) qui transfigure la lamentation funèbre et le motif de l'„aube" du rituel paysan d'enterrement. Sur la même ligne de pensée et d'esthétique, le *Drame musical „Vlad Ţepeş"* ramène — avec la „Ballade du Bouffon" de l'Acte II (une très suggestive réplique de la „Ballade de la Puce" de Goethe) — certains accents de l'humoristique „Chanson des Olténiennes" de l'oratorio *Tudor Vladimirescu* et transfigure dans l'„arioso de la Femme" l'idée de la complainte funèbre, tandis que le moment choral du même Tableau porte l'empreinte de la „doïna d'exil" d'Olténie.

L'art du portrait musical, y compris celui du personnage collectif, tracé avec une grande virtuosité chorale, l'art de coordonner les thèmes en un système de leitmotive aux repères concis mais prégnants et bien d'autres heureux effets compositionnels que notre exposé, forcément restreint, ne saurait énumérer en détail, se marient dans une expression sobre, tragique, de percutante force communicative.

S'inscrivant dans la même sphère stylistique, sept autres opéras du *Cycle de l'Immolation* attestent l'esprit humaniste du compositeur : le *Drame musical „Răscoala"* (Le Soulèvement) d'après Liviu Rebreanu, qui est son grand opéra choral, glorifie un personnage collectif, paysans asservis et opprimés ; l'opéra *Fata cu garoafe* (La fille aux œillets), op. 53 est un bel opéra-hommage en l'honneur du héros communiste inconnu ; *Marea iubire* (Le grand amour), op. 143, un opéra dédié à l'UNESCO, pose le symbole de l'„Immolation" au niveau de la planète, en traitant du thème si actuel de la responsabilité de l'homme de science confronté avec la dangereuse utilisation de ses propres découvertes. Enfin, l'opéra *Geniu Pustiu* (Vain génie), op. 112 (1976), fruit d'une originale vision de synthèse projetée sur les grands thèmes du poète Mihai Eminescu dont le texte homonyme l'a inspiré, représente le premier opéra roumain amenant en gros-plan la figure de l'illustre poète qu'il superpose au personnage Toma Nour du libretto éminescien. Le thème de la conscience nationale, révolutionnaire, acquiert une ampleur spéciale du fait que l'Astre de la poésie roumaine est placé, symboliquement, au centre des événements de 1848.

Pour fermer le cercle de sa création musicale, le compositeur se devait de traiter encore quelques autres moments importants de l'épopée nationale. Tout récemment il vient de résoudre aussi ce „problème de conscience", achevant trois impressionnants ouvrages qui illustrent avec un surcroît de clarté sa conception de l'opéra héroïque. Du point de vue de l'optique dramaturgique — Gheorghe Dumitrescu rédigeant lui-même ses librettos — on y remarque une tendance accentuée vers la réunification des symboles patriotiques dans chacun de ces opéras et l'attribution d'une plus grande importance à l'élément fantastique et spectaculaire. Ainsi, *Mihai Viteazul*, op. 158 (1986) abonde en apparitions symboliques (Decebal, Gelu, Glad, Menumorut, Mihai Viteazul et ses capitaines) présentées comme des découpages d'une fresque. Le même procédé se retrouve dans *Avram Iancu*, op. 160 (1986) où l'élément symbolique (l'apparition de Horea, de Mihai Viteazul, la rencontre de Avram Iancu et du poète Eminescu) prend une nuance de surnaturel dans l'esprit de la „Tétralogie wagnérienne" (l'apparition de Horea d'un chêne et le don qu'il fait de sa lance à Avram Iancu). L'opéra *Voievodul Gelu* (1987) joint aux aspects smyboliques et surnaturels l'élément spectaculaire qui se manifeste admirablement depuis la *Scène des Barbares* (I) d'une ambiance orgiaque à la féérie de quelques images issues

* *Muzica şi nimbul poeziei*, Ed. Muzicales, 1989

de l'univers des contes (avec des apparitions symboliques tels que le Paon des Bois comme allié du Voïvode Gelu et Dokia de la „Ballade de Dokia"). Tout comme dans le reste de son œuvre, là aussi l'appel a certains motifs folkloriques ayant valeur de cachet relève d'une raison patriotique. La transfiguration du folklore est réalisée par des pages de grande expressivité, comme c'est le cas de la lamentation funèbre à l'enterrement de Tudora (scène VI de l'opéra „Avram Iancu"), de l'illustration des coutumes paysannes à „la foire des jeunes filles", de la „hora mare" (la „grande ronde") en son acception ancestrale d'imitation de la danse des étoiles, le cas aussi des épithalames rappelant l'opéra *Decebal*. Par tous ces aspects, le plaidoyer patriotique de Gheorghe Dumitrescu s'arme de solides arguments dans le domaine du contenu et de l'expression.

L'ŒUVRE VOCALE – SYMPHONIQUE

On ne saurait parler du caractère héroïque de la musique de Gheorghe Dumitrescu sans se référer à ses compositions dans le domaine vocal-symphonique, de même qu'on ne saurait parler de ces dernières sans s'arrêter sur l'œuvre — devenue emblème — *Tudor Vladimirescu, oratorio historique en 3 actes, op. 32*. Les perspectives qu'ouvre cet ouvrage de maître, élaboré à seulement 37 ans, sont multiples et résultent dans la même mesure de l'ingéniosité du libretto (le compositeur-librettiste opérant une heureuse sélection, combinaison et re-création de motifs et images dans l'esprit des sources littéraires qui narrent différents moments de la Révolution de Tudor Vladimirescu) et de l'originalité des solutions stylistiques transfigurant le folklore d'Olténie et de la Plaine Danubienne de Munténie ainsi que la chanson patriotique du siècle passé. S'abreuvant avidement à ces sources musicales familières (le compositeur est natif d'Oteşani, dép. de Vîlcea-Olténie), il les modèle à nouveau en les coulant en d'impérissables matrices : „la marche de Tudor" — véritable pilier de soutènement de l'oratorio —, „la chanson de la mère de Tudor" avec sa note prononcée de berceuse, l'humoristique joyau choral qu'est „la chanson des Olténiennes"; ou bien, il les transpose en masses chorales de fort impact : chants de révolte, chants de gloire, chants de marche etc.

Ils ne se trompent pas ceux qui considèrent l'oratorio *Tudor Vladimirescu* comme un achèvement de l'art choral, une pièce anthologique d'exception dans la création nationale du genre, sur la ligne de la musique héroïque d'évocation non dépourvue cependant d'accents lyriques.

Une place de choix dans l'œuvre vocale-symphonique de Gheorghe Dumitrescu revient aussi à ses pièces du cycle des „Mythes" et, tout premièrement, au *Ballet-oratorio „Miorița"*, véritable défricheur de voies. Il est le résultat d'une profonde réflexion sur ce thème, prolongée durant trente années de vie et sublimée sous l'impact du dramatique séïsme de 1977 / au cours duquel le fils du compositeur, Tudor, pianiste de grand talent et compositeur lui-même, s'est trouvé une mort tragique, passant au-delà „de cette vie d'amour dans l'autre sans amour" et retour... L'œuvre lui est dédiée. Aussi, la partition — très complexe du point de vue dramaturgique — est-elle sertie de moments significatifs sous ce rapport : la scène V de la Première Partie où „le crime commis contre le jeune berger et le passage dans l'éternité de celui-ci" est une véritable méditation sur l'essence ultime de l'existence, exprimée par un Do majeur final, ou bien „les noces mioritiques", avec leurs résonances autochtones puisées aux sphère de la *colinda* et de la hora ancestrales, qui — dans l'esprit de la mentalité proprement pastorale (cf. „mioritique" — n. tr.) centrée sur l'idée que la mort n'est qu'une rentrée dans l'ordre suprême de l'Univers — nous font assister à un vrai „ballet cosmique".

L'originalité du compositeur-librettiste se manifeste d'une façon toute particulière dans la synthèse de mythes que représente l'*Oratorio pour solistes, chœur et orchestre op. 79 „Din lumea cu Dor în cea fără Dor"*. Se penchant une fois de plus sur le thème du combat existentiel entre la création et la destruction (affirmation-négation), le compositeur, dans un geste oedipien, y cherche le sens global et, par ailleurs, originaire, des mythes roumains rapportés à la dimension d'une vie ; il le trouve dans l'acception des personnifications primordiales, le *Soleil* et la *Lune*. Le recours à une base littéraire authentique, l'agencement du caractère dramatique avec l'épopée à la manière des vieilles ballades populaires, le fait de prêter aux voix solistes le rôle de personnifications de portée générale, l'application — encore et toujours — du principe des systèmes de leitmotive et de l'architecture symétrique — voici quelques-uns des aspects déjà relevés mais qui, dans cet oratorio, apportent un souffle rajeunissant. Au vrai, des remarques analogues pourraient être faites au sujet de l'*Oratorio-ballet op. 141 „Luceafărul"* et de l'*Opéra „Geniu Pustiu"* (les deux évoquant le poète Eminescu et transfigurant en musique ses idées philosophiques, bien que la propre philosophie du compositeur ne soit pas, comme l'est celle du poète, de „tourner vers le monde un oeil immortel et froid" (cf. *Luceafărul* de M. Eminescu) mais de s'élever moralement, de se parfaire soi-même dans l'envolée du chant orphique. C'est bien de cette philosophie de „la chaude vibration humaine" que sont issus *„Marea iubire"* (Le grand amour) dédié par le truchement de l'UNESCO à l'Homme et, surtout l'*Oratorio „Marea trecere"* (Le grand passage), *op. 140* (1981) qui chante la paix, la liberté et l'amour entre humains. Celui-ci est, au fond, un faîte du grandiose „Cycle des Mythes", lequel est entièrement dédié à son fils ; à part sa douloureuse note autobiographique, il nous offre une grande synthèse dans la sphère mythique, d'où la valeur d'ordre général de l'œuvre. Motifs et images, actions, survivants impérissables de la grande tradition folklorique roumaine sont la voie par qui se perpétue, dans l'imagination, le long chemin vers l'immortalité parnassienne du nouvel Orphée-Tudor, le long chemin de la révélation par l'art... Tout comme dans „Meşterul Manole", le procédé du dédoublement apparaît avec prégnance, mais sans aucun conflit cette fois, l'Orphée-Tudor, sous sa double forme vocale et, respectivement, pianistique, dialogant en des passages pris à des compositions du fils disparu que le père meurtri inserre dans les

interludes et à l'intérieur des parties de l'oratorio faisant ainsi vibrer la lyre-piano du jeune compositeur passé prématurément dans l'au-delà. Cette œuvre est un poème serein, un hommage à celui qui avait de quoi aspirer à la suprême révélation orphique...

L'ŒUVRE SYMPHONIQUE

Moins fécond sur ce plan mais non moins inspiré, Gheorghe Dumitrescu est l'auteur de cinq *Symphonies* bien particularisées dans l'ensemble de la musique symphonique roumaine et qui nous font retrouver les lignes de force du restant de son œuvre musical : thèmes interférant ceux de ses oratorios et opéras, pensée tonale avec accumulations dodécaphoniques et accointances avec la pensée sérielle mais rien qu'au niveau mélodique, principe des antinomies et de la symétrie, articulation vigoureuse des dessins mélodiques aux allusions modales, utilisation du principe cyclique, orchestration dans l'esprit du folklore autochtone etc. Ces symphonies s'étendent sur nombre d'années : depuis 1945 à 1983 (la *V^e^*, *„des Cloches"*). Elles aussi attestent un besoin périodique de „se purifier" par la musique (ici instrumentale), évadant pourtant parfois vers l'oratorio, comme dans la *IIe*, *op. 60* dont le finale avec choeur et quatre solistes témoigne d'équivalences avec Mahler et Enesco. Parcourons rapidement les cinq pour mieux comprendre le moule du symphonisme de Gheorghe Dumitrescu : La *Ire*, *op. 27* (1945, écrite à 31 ans) est un geste romantique affirmant sa puissance créative filtrée à travers la tradition de la grande musique occidentale, notamment postbeethovénienne, dominée par une conception homophone, avec des inflexions polytonales et des moyens pris à l'oratorio et au drame. La *IIe*, *op. 60*, composée après une longue période consacrée exclusivement au genre de l'opéra et de l'oratorio, agence certains aspects de ce dernier avec des éléments de style classique et baroque ainsi qu'avec du folklore transfiguré. C'est l'une de ses plus belles pages symphoniques, renfermant — entre autres une Passacaille dans la deuxième partie, véritable clef de voûte de la composition. La *IIIe* *op. 73* est déjà teintée de l'expérience accumulée dans la fréquentation de la musique dramatique, avec son puissant caractère spectaculaire en dépit de sa facture instrumentale. La propension vers la synthèse — trait essentiel du compositeur — se manifeste notamment aux Ier et IIIe mouvements par l'agencement de deux prototypes stylistiques : le classique et le baroque. Le traitement folklorique, très complexe, y est spécialement important, de même que le principe cyclique. Le final dramatique réalise un remarquable contraste avec celui non-mouvementé, d'apothéose, de la *Ire Symphonie*. La *IVe*, *op. 94*, circonscrite à un grand thème du combat de l'être humain contre les forces du mal, forces destructives par essence, se maintient dans la ligne déjà bien connue sur le plan de la forme comme de la conception : sa riche expressivité renvoie à l'horizon éloigné des torches révolutionnaires d'un Tudor Vladimirescu (cf. l'oratorio-emblème homonyme), éclairé par des inflexions de *doïna* du terroir, animé par de traditionnels élans chorégraphiques auxquels le compositeur s'abandonne finalement avec une joie toute haydnienne. La plus récente, la *V^e^*, *„des Cloches"*, *op. 150* (1983) pourrait passer pour un essai de synthèse du cycle symphonique et, surtout, des symphonies purement instrumentales Ire, IIIe et IVe.

L'ŒUVRE CHORALE

C'est d'un authentique „ars choralis" qu'il s'agit lorsqu'on entame ce dernier chapitre de la création musicale de Gheorghe Dumitrescu, Il est bien riche et varié tant sur le plan des thèmes que de l'expressivité. Le chant choral pour amateur ou pour professionnels, le chant nourri de la sève de l'oratorio ou celui des œuvres majeures *(Tudor Vladimirescu, Grivița noastră, Zorile de aur, Fata cu garoafe*, la *IIe Symphonie etc.)* abondent dans le catalogue des opus du compositeur définissant un concept esthétique propre, poursuivi avec constance et talent tout au long de son chemin créateur. Il représente un des compositeurs les plus „joués" — il faudrait dire „chantés" ! — surtout à cause du message extrêmement clair de chaque musique, de l'expression unitaire, de la vigueur de n'importe quel geste musical et, en dernière instance mais non la moins importante, à cause de sa manière caractéristique de faire des points de départ emblématiques de véritables potentiels d'expressivité : le chant patriotique, l'hymne et même les insertions de folklore national (où la prépondérance revient à celui du pays natal, l'Olténie) qu'il transfigure avec originalité quel qu'en soit le degré d'ancienneté du motif d'inspiration. Sur le plan du folklore, il se montre de par sa nature plus proche du chant épique, bien qu'il n'élude pas certain lyrisme dont il revêt l'archétype de la *colinda* et de la berceuse (cf. „Cîntec și joc" / Chant et danse / et autres airs populaires). La *doïna* — et tout d'abord la *doïna* d'Olténie — jouit de notables transfigurations dans ses récitatifs dramatiques, alors que la danse paysanne et le rythme de danse en général, moins pratiqués dans ses ouvrages vocaux-symphoniques, donnent lieu à des pièces chorales vraiment anthologiques (cf. „Foaie verde rozmalin" et „Cîntece din Oaș").

Mais ses œuvres chorales ouvrent en plus une belle perspective sur l'horizon de la miniature chorale de concert. Ainsi, 30 ans après son début dans la musique chorale, il se dirige avec avidité vers la poésie éminescienne et réalise un cycle unitaire de *25 madrigaux* plus proches du lied que de la traditionnelle pièce concertante. Ils se partagent en quatre sections, suivant leur thème (astral, communion avec la nature dans l'esprit paysan, surtout pastoral, érotique et philosophique). Ce cycle de joyaux choraux met en valeur un axe dramatique dont l'expression s'engage sur une ligne de progressif assombrissement. Le premier groupe (les poésies „stellaires" comme le compositeur les dénomment par le recours à ce terme emprunté à George Călinescu) instaure une tonalité apaisante, glissant doucement vers un diatonisme majeur-mineur („Colinde, colinde" nanti du rôle de madrigal défricheur de voies) ou vers un chro-

matisme aux harmonisations mineures („La Steaua...") ou bien avec des cellules de quarte augmentée, d'une grande tension („Dintre sute de catarge" et „Cum oceanu..."). Si „la nostalgie de l'infini" (l'expression est de Constantin Noica) était l'épigraphe métaphorique du premier groupe, l'esprit foklorique en est celle du second consacré au chant de la nature que le poète ne conçoit pas autrement que majestueuse, harmonieuse et jamais troublée. Le gazouillis des oiseaux, leurs froufroutements d'ailes y sont suggérés par des entrées in stretto („La mijloc de codru") ; ce leitmotif livresque typiquement éminescien reparaît dans cet autre leitmotif, sonore, du compositeur, dans „Somnoroase păsărele" sous une forme inédite où chaque image poétique prend forme par un autre moyen d'expression. Une touche de tristesse dans „Ce te legeni codrule", avec de sombres tonalités pour marquer l'inexorable marche du temps, des échos de vie pastorale dans „În temeiul codrului" et le motif de harpe écolienne dans „Doïna" sont les éléments expressifs spécifiques du second groupe de madrigaux. Le troisième, centré sur les poèmes érotiques, transmet le message de l'Amour capable de triompher des avatars quotidiens. Cette „thérapie de l'amour" a, pour commencer, un habit archaïque („Kamadeva") de teinte crépusculaire, notamment hindouiste, puis se purifie dans les flots mineurs du „Désir", se retourne tristement vers les ombres du passé („Pe aceeași ulicioară"), monte brusquement („Floare albastră") pour s'apaiser et s'éclairer d'„un doux rayon" dans les eaux fraîches et claires de „În fereastra dinspre mare" et „Peste vîrfuri". Le dernier groupe planté sur le rivage éminescien renferme sept poèmes, véritables „cadences" du compositeur, profondément mélancoliques, pénétrées de sombre sensibilité, marquées par la fuite du temps („Trecut-au anii"), chargées d'images sonores embrumées avec des dessins chromatiques in stretto, pleines aussi d'énoncés romantiques évoquant son de cloche, heures nocturnes, sombres écueils („S-a stins viața falnicei Veneții"), tourmentées par la recherche de toujours autres nouveaux horizons frigiens („Ce suflet trist"), immuables aussi comme dans l'austère testament du poète „De-oi dormi"... Pour tout dire, le cycle entier des madrigaux de Gheorghe Dumitrescu constitue le corollaire de sa musique chorale, tel un commentaire de haut niveau, greffé sur la noblesse de la spiritualité roumaine, serti de démarches polyphoniques sur un fond expressif d'intimité (bien que, paradoxalement, conçues pour être interprétées par un grand ensemble !).

Aspirant vers la Beauté, vers les plus pures valeurs humaines dans l'ordre de l'esprit, aspirant notamment — et réussissant — à traduire le verbe „créer" par d'amples gestes de synthèse culturelle et spécialement musicale, Gheorghe Dumitrescu reste fidèle à la devise qui semble avoir été chuchotée à son oreille dès le berceau : „Pacifie, cultive et polis !".

IOSIF GERSTENENGST

Une vie dévouée à la musique d'orgue

Eugen PRICOPE

Sous le vocable de *Cantores Amicitiae*, un groupe de quelque 40 choristes de Bacău, Onești et de la commune Mărgineni (dép. de Bacău) entreprenaient en été 1988 une tournée hors du pays, donnant des concerts à Vienne, Rome et Naples et faisant aussi des enregistrements radiophonique. L'ensemble partait donc „de la Moldavie (citation tirée du texte de présentation)... se proposant d'offrir par la voie du chant"... à tous ceux qui voudront, un peu de son cœur. Au programme, entre autres, des compositions de Porumbescu et Musicescu et des chœurs sur des vers d'Eminescu (honorant ainsi le tout proche centenaire de la naissance de l'illustre poète). A l'orgue : le vénérable et bien connu interprète Iosif Gerstenengst.

L'année même, le 26 décembre, sous la coupole de l'Athénée Roumain de Bucarest, Iosif Gerstenengst offrait un programme particulièrement original : dans la première partie, des pièces anciennes écrites sur le territoire de la Roumanie — commentées par le musicologue Dr. Vasile Tomescu ; dans la seconde partie, des compositions pour orgue de Valentin Gheorghiu, Tudor Ciortea, Wilhelm Berger et Zeno Vancea.

Les choisissant ainsi parmi d'autres pour en faire l'en-tête de notre esquisse, ces deux manifestations de l'organiste bucarestois ont le sens d'une préfiguration de l'exceptionnelle étendue de répertoire et de disponibilités interprétatives qui a caractérisé l'activité artistique de Iosif Gerstenengst durant l'année 1988, celle du trentième anniversaire de son début à Bucarest.

Plus d'une fois a-t-on remarqué et consigné la massive présence de la jeunesse aux concerts d'orgue. „On note, si possible en majuscules, l'enthousiasme de la salle : la moyenne d'âge ne dépassait pas 25 ans" (du *Suplimentul literar-artistic* de *Scînteia Tineretului* — Dimanche, 5 août 1964). „Ces derniers temps, les concerts d'orgue jouissent d'une grande affluence, surtout de la part des jeunes" *(Muzica,* févr. 1983).

On pourrait dire que Iosif Gerstenengst a toujours été l'objet d'une légitime reconnaissance des nouveaux-venus à la musique, parce que, disons-le, il s'est toujours voulu et s'est toujours tenu à leurs côtés. Il a collaboré au concert inaugural de l'orchestre symphonique de l'Union de la Jeunesse Ouvrière où l'on a joué l'*Ode à la Paix* de Händel, puis au concert de l'*Ensemble Artistique* de l'U.J.C. Mais, les tout petits le connaissaient, notre organiste, par le truchement des *Six pièces humoristiques* sur des vers d'Arghezi, composées par Laurențiu Profeta et enregistrées sur disques. Et combien d'autres concerts encore, pour élèves, étudiants, à l'Athénée Roumain ! Et combien de collaborations spéciales, par exemple avec l'Orchestre de chambre „Dinu Lipatti" des étudiants de Cluj-Napoca, ou bien avec l'Orchestre de chambre du Lycée Pédagogique de Bucarest ! De même, pourraient-ils ne pas se souvenir des sons de l'orgue (fut-il électronique) les quelque deux cents enfants qui ont chanté dans le chœur sous la direction de Cristina Moroșanu (professeur à Bacău), avec Iosif Gerstenengst ? Pour les petits violonistes Dan et Claudiu Vornicelu il a été le collaborateur enthousiaste dans une transcription du *Double Concerto* de Bach. Et ainsi de suite... Maintes apparitions de l'organiste, qu'elles fussent ou non nominalisées, ont eu lieu sous des titres de rubriques bien connues — tels *Treptele afirmării* (Les marches de l'affirmation), *Tribune ale tinerilor interpreți* (Tribunes des jeunes interprètes) — qui, depuis de longues années, stimulent les nouveaux interprètes de talent s'approchant de la musique dès les bancs de l'école quel qu'en soit le degré. Enfin, ne pas omettre ses collaborations aux cours de l'Université de culture musicale, celles avec les groupes syndicaux, celles aux Maisons de la Culture etc.

Quant aux échos éveillés par les propres récitals et concerts de Iosif Gerstenengst dans le pays comme ailleurs en Europe et Outre-Atlantique, ils sont franchement impressionnants, relevant non seulement ses contributions d'interprète au répertoire roumain de date récente impliquant l'orgue, mais aussi le don de soi, le dévoûment au métier, à la recherche, absolument exceptionnels ceux-là et parfaitement dignes d'être projetés en plein jour.

LES DÉBUTS

Iosif Gerstenengst est originaire du Banat. Il est né à Ciacova (dép. de Timiș) le 3 juillet 1920. En tant que fils d'une réputée choriste et d'un père très mélomane, il a commencé de bonne heure l'étude de la musique, avec Adela Sommer, une maîtresse de piano du village natal, très douée comme pédagogue. Ensuite, à Timișoara, de onze à dix-neuf ans, il a été l'élève de Elisabeta Andrei, diplômée du Conservatoire de Leipzig, classes de piano et disciplines théoriques. A 13 ans il s'est produit — ce fut son début ! — dans le cadre de l'école (*Solfegietto* de Philippe Emmanuel Bach), pour qu'en 1937, à 17 ans donc, il interprète dans la grande salle du Lycée (actuellement, la Faculté de Médecine de Timișoara) la *Sonate en la majeur*, avec variations, de Mozart. La chronique musicale d'alors le dénombra parmi „les tout mûrs", remarquant sa technique brillante et sa bonne connaissance de la pièce. Quelque temps après, le même chroniqueur signalait que „l'étudiant Gerstenengst a interprété magistralement la *Pathétique* de Beethoven". Suivirent des années consacrées aux études de spécialité avec Emeric Vormittag (formé en Allemagne et spécialiste du chant grégorien). En 1939, Iosif Gerstenengst se dirigea vers l'orgue, l'instrument l'ayant fortement impressionné, notamment dans la facture due à Victor Wegenstein, le descendant d'une famille de facteurs d'orgue comptant trois générations. Ils en avaient construites pour la Roumanie, mais aussi pour les zones du voisinage en Yougoslavie et Hongrie. „L'orgueil de cette firme du Banat" restait toutefois le plus grand orgue qu'elle avait construit à Bucarest, rivalisant avec d'autres orgues de cette ville dues à des firmes de l'étranger et même avec ces imposantes orgues de Brașov, Sibiu etc.

Des leçons d'orgue, Iosif Gerstenengst en a pris ausi avec Tolnai Hauser Adalbert, professeur au Conservatoire Municipal de Timișoara, organiste et maître de chœur.

Après son baccalauréat (section littéraire), le moment du premier concert „à son compte" se place durant ses études universitaires. Il a eu lieu à Ciacova même, la 30 août 1942, avec la collaboration (pour quelques solos) d'une étudiante pianiste du Mozarteum de Salzbourg et d'un professeur réputé qui avait enseigné environ 800 élèves ! Suivirent d'autres concerts à Arad, Aradul Nou, Jimbolia, Timișoara, Reșița, Sibiu, Caransebeș, Oravița, Brașov et, finalement, Bucarest (le 24 juillet 1949), après quoi vint le tour d'Oradea, Cluj, Orșova, Lugoj, Reșița de nouveau, Carei, Satu-Mare etc.

Le vrai début bucarestois fut son concert du 13 décembre 1958 à l'Athénéee Roumain... C'est alors aussi qu'il s'est s'établi définitivement comme organiste dans la capitale du pays. La presse culturelle, les chroniques musicales s'empressèrent de relever sa haute qualité professionnelle, ses permanentes aspirations non seulement vers la perfection mais aussi vers l'élargissement continuel des horizons esthétiques, les „mettant au jour" sans relâche et collaborant généreusement avec ses confrères compositeurs, interprètes, solistes.

COLLABORATIONS AVEC LES INTERPRÈTES DU PAYS

Une liste complète renfermerait plusieurs centaines de noms d'instrumentistes, de vocalistes des théâtres d'opéra, de différentes chorales, de divers orchestres symphoniques ou de chambre, tous des professionnels de la meilleure école ; on y trouverait aussi, sur cette liste, quantité d'amateurs, parmi lesquels de nombreux jeunes, de Bucarest et d'ailleurs ; les uns comme les autres ont réalisé avec Iosif Gerstenengst d'heureuses collaborations, à un rythme quasi-hebdomadaire, à la manière des maîtres de chapelle ou des cantors d'autrefois... Et, de chacun, l'organiste trouvait moyen d'apprendre quelque chose... Aujourd'hui, il se souvient avec émotion de quelques-unes de ces heures mémorables, par exemple du caractère

multilatéral qui définissait le professionnalisme du flûtiste Vasile Jianu et surtout „de son éblouissant esprit", un esprit investigateur „qui ne manquait jamais de toujours dénicher de nouvelles pièces pour nos programmes" ; par ailleurs, l'organiste a plus d'une fois exécuté des compositions de Jianu, tels *Grave* et *Carillon*, interprétées „avec une remarquable sobriété, qui caractérise son jeu d'orgue d'une régistration très rigoureuse" (cf. Radu Gheciu). Et le tuba Ionel Dumitru, alors ! „Si dans le registre aigu — se rappelle l'organiste — le timbre de l'instrument du professeur Jianu atteignait les zones des «voix célestes», Ionel Dumitru par contre jouait surtout dans les «zones basses»". Et cet autre confrère, l'hautboïste Pavel Tornea : „Quel beau son bien trampé n'apportait-il pas à côté de l'orgue !". Quant au violoniste Sandu Albu, il „irradiait en permanence un enthousiasme artistique jeune, plein d'envolée, possédait et s'armait d'un répertoire vaste". D'autres souvenirs se rapportent à Mihai Constantinescu, le violoniste qui collabora aevc lui pendant près de vingt ans, surtout pour un répertoire d'époque, présenté en „séries" éducatives ; il y faisait briller un style d'interprétation fermement établi sur ses vastes connaissances de littérature et poésie, d'architecture, peinture, philosophie, morale, inscrivant ainsi l'art des sons dans la grande sphère de la culture Rumain. Auprès de lui, notre organiste, qui pouvait être aussi „un virtuose capricieux" (cf. un compte rendu à Norden, Allemagne-Ouest, le 26 oct. 1973), redevenait l'artiste sobre, le partenaire qui servait en premier lieu l'idées de communion à travers la Grande Musique... Puis, la série des violoncellistes dont ne manquait pas le contrebassiste virtuose ! A Jassy par exemple, récemment (le 30 mai 1988), un concert de chambre à la Philharmonie locale réunissait l'organiste au violoncelliste Moroşanu et à l'ensemble *I virtuosi Moldavi ;* quelques semaines après, un récital (21 juin 1988) de l'organiste, à Rome (au *Pontificio Istituto di Musica Sacra)* amena devant le public romain la *Partita su un Tema populare romeno* de Tudor Ciortea et le *Piccolo Preludio su un Vecchio canto di Banat* de Gheorghe Firca ..

Parmi les solistes de la voix, les plus nombreuses collaborations ont été celles avec Emilia Petrescu et Martha Kessler, de même qu'avec Bianca Manoleanu, la digne élève (en matière de style d'interprétation, surtout pour l'oratorio) d'Emilia Petrescu. Ne pas oublier aussi Zenaida Pally, Elena Cernei etc. Excellentes contributions de la part de chacune et notamment remarquable interprétation du répertoire traditionnel de la part de Martha Kessler, modèle d'austérité et d'application requises, de parfaite compatibilité artistique avec l'organiste ! Ensuite, des ténors, des barytons, des basses... Ils sont tous tellement nombreux, qu'il est impossible de les énumérer ici, mais, aussi peu qu'on en dise, cela représente d'incontestables preuves de l'exceptionnel éventail artistique de Iosif Gerstenengst et, surtout, de son élan, ressenti comme un véritable devoir, à propager le répertoire national, particulièrement le contemporain.

TOURNÉES HORS DU PAYS

Trois ans après sa première apparition à l'Athénée Roumain dans un double récital de sonates pour orgue avec violoncelle — manifestation intégralement radiodiffusée —, Iosif Gerstenengst entame sa série de tournées à l'étranger : d'abord à Szeged (la 18 nov. 1962), devant un orgue à 5 claviers, ensuite à Budapest, sur un instrument de moindre taille (marque Rieger), puis en Pologne (1964) à Varsovie, Cestokowa, Wroclaw, Oliva (où il trouvait le meilleur orgue). La même année : Prague et Brno. Suivent Vienne, Herzogenbourg et Salzbourg (juin, début juillet 1966) ; enfin, le 31 juillet 1966, l'Allemagne Fédérale, d'abord à Hambourg (jouant „avec maîtrise et bravoure, un son extraordinaire" — *Hamburger Abendblatt,* du 8 août 1966), puis à Munich, cette tournée étant relevée en Roumanie par la revue *Muzica* et le quotidien d'expression allemande *Neuer Weg).* Les apparitions à l'étranger continuent en 1967 avec Berlin Ouest et Stuttgart, Regenbourg, Munich (une seconde fois), Francfort (ici dans la compagnie de remarquables organistes venus de toute l'Allemagne Fédérale, du Canada, de la Suisse etc.) ; le périodique roumain pour l'étranger, *Tribuna României,* mentionne la tournée. 1970 : Leipzig, Dresde, Berlin-Est, Gotha, Freiberg près de Dresde (où l'attendait un orgue original Sielbermann!). 1971 : l'Autriche (Innsbruck), la Yougoslavie (Ljoubljana) dans le cadre du Festival International, la Belgique (y compris Bruxelles en octobre) dans le cadre du Festival International des „Maîtres Romantiques", Paris (à Notre-Dame) où son récital fut commenté par *Le Guide Musical* du 20 novembre 1971, texte reproduit dans la revue *Muzica.* A la fin de janvier 1972, l'organiste bucarestois joue à Rome sur un orgue de très bonne facture, à 5 manuels. A Rome, la Cité Eternelle, il va revenir en 1988 — nous l'avons déjà dit au début — avec un programme dont toute la seconde partie sera consacrée à de la musique roumaine et c'est bien cela qui prête une signification spéciale à son deuxième concert de Rome car, à la différences des précédents à l'étranger qui ne renfermaient qu'une ou deux compositions roumaines, ici, au *Pontificio Istituto di Musica Sacra,* en 1988, le gros poids revenait à la création musicale de son pays.

Mais reprenons l'ordre chronologique de ses sorties à l'étranger : 1972 — Yougoslavie (Zagreb et Ljoubljana), Hongrie, Tchécoslovaquie (Olomouc — le Festival d'orgue, de nouveau sur un instrument à 5 claviers), Allemagne Fédérale (Freibourg, le 4 octobre, inaugurant la *Semaine Roumaine),* URSS (Tallin, Leningrad, Vilnius, Riga) avec, chaque fois, de la musique roumaine. 1973 : Belgrad, Salle des Syndicats ; Allemagne Fédérale (six villes) et Berlin-Ouest (avec de la musique roumaine ancienne — Croner, par exemple — et contemporaine — Ciortea, Kozma etc.). 1974 : Danemark (le Festival International de Soro, près de Copenhague, puis Esbjerg). 1975 : URSS (Odessa, Kazan, Minsk, Jaroslav), Allemagne Fédérale (Essen et Cologne où la presse locale mentionne : „...an der Grossen Orgel : Josef Gerstenengst... qui a joué au Dôme rien que de la musique d'orgue roumaine... puisque Bach, Franck et Reger, tout le monde en

joue !"). Toujours en 1975, à la cinquième édition de l'*Eté musical du Luxembourg*, où de nouveau toute la seconde partie de son programme est formée de musique roumaine ; puis aux *Journées Internationales de l'Orgue*, quatre concerts (musique hollandaise, roumaine — programme entier —, Bach et musique allemande contemporaine). 1976 : en Juin, à Bratislava, invité avec d'autres neuf organistes réputés, à l'inauguration du nouvel orgue du Palais, le programme imposé renfermant Bach (la première partie) et de la musique nationale respective (la seconde partie), donc roumaine pour Gerstenengst. 1977 : la Suède (où la presse le gratule du titre de „Maestro roumain de l'orgue"), la Finlande, Danemark une deuxième fois. 1978 : en janvier, à Sofia (Salle „Bulgaria"), Allemagne-Ouest et Berlin-Est (sur un orgue „Wagner", célèbre et des plus anciennes), puis Berlin-Ouest (le no. 6/1978 de la revue *Prisma* mentionne son récital), 1979 : URSS (Minsk, Vilnius, Tallin, Leningrad (ici, dans la Grande Salle de la Philharmonie) ; suit une tournée estivale en Hongrie, puis en automne une longue tournée aux Etats-Unis d'Amérique (Milwaukee, Chicago, Mansfield, Philadelphie, Pennsburg, New-York, Newark) ; la presse de Chicago apprécie surtout ses interprétations de Bach et Liszt ; celle de Philadelphie, „son sens du style, le raffinement des régistrations, la virtuosité parfaite du jeu" ; New-York, à son tour, relève la grande affluence de public, les ovations faites à l'organiste bucarestois. 1984 : Autriche et Hongrie.

Et l'énumération pourrait continuer... Le fait est que l'*Österreichisches Orgelforum* inscrit Gerstenengst parmi les 27 membres étrangers cooptés par l'Association, que son nom figure dans de nombreux autres recueils plus exigeants, tel que l'*International Register of Profiles* du mois de mars 1984. Un journal autrichien va même jusqu'à rappeler son soixantième anniversaire en 1980 ! Le *Men of Achievement* (XIIe édition) publie une biographie et une photo de l'organiste, un journal de Münster (du 25 janvier 1987) rend éloge au „musicien dépourvu d'emphase" ! Certes, oui, sans emphase, on le sait, mais tout de même, malgré sa modestie de bon aloi, le voici au faîte de la reconnaissance internationale : c'est ce qu'il convient de souligner ici, une fois de plus...

SON CREDO : L'ÉPANOUISSEMENT DE LA MUSIQUE ROUMAINE CONTEMPORAINE

Gerstenengst n'a laissé lui échapper la moindre occasion de répandre dans le monde la musique du pasy natal. Nous avons bien noté ci-dessus les moitiés de programmes ou les programmes entiers de récitals qu'il lui a consacrés. Mais, c'est surtout „chez lui", en Roumanie, que l'organiste s'est dévoué, au cours des dernières décennies notamment, à la répandre. Ces derniers temps en effet, il n'y a presque pas eu de lancement ou de reprise d'œuvre avec orgue sans la contribution de Gerstenengst, laquelle de ce point de vue, s'inscrit comme l'une des plus exemplaires.

Il a commencé, vers 1973, par des enregistrements de pièces de Vieru, Olah etc., pour des films, ne soupçonnant pas alors que, le faisant, il ouvrait devant lui un nouveau chapitre de répertoire, aussi important que vaste. De la musique de toute espèce — depuis la plus rigoureusement construite jusqu'à la plus moderniste, non-déterminée, du genre de celle d'Octavian Nemescu dont les indications se résumaient souvent à des formules telles que „N'importe quels accords, à tout hasard, seulement qu'ils soient dans le rythme"... (pour *Triangle*, sous la direction de Emanoil Elenescu). D'une toute autre facture se présentait la *5e Symphonie „Musique solennelle"* de Berger, dont il assuma la création, de même que toujours d'une création il fut question pour l'opéra radiophonique *L'Immolation d'Iphigénie* de Pascal Bentoiu, opéra sans orchestre, mais avec des parties solo de voix et orgue. L'œuvre a remporté le Premier Prix à la XXe édition du Festival International de Radio et Télévision de Rome en 1968. La même année, Gerstenengst apporte sa contribution aussi à *Vitralii* (Vitraux) de Mihai Moldovan. En 1969, on le trouve à l'Athénée Roumain pour la création d'une *Passacaille* de Irina Odăgescu-Tuțuianu et de la *6e Symphonie* de Berger sous la direction de Mircea Cristescu, en même temps qu'à la Salle de la RTV, sous la baguette de Iosif Conta, pour l'oratorio *„Miorița"* de Sigismund Toduță. La même année encore, avec Ludovic Baci, pour la *Cantata anilor lumină* (Cantate des années-lumière) de Vieru. Deux ans plus tard, *Mărturie* (Témoignage) de Nicolae Brînduș et le poème symphonique *Vis cosmic* (Songe cosmique) de Th. Grigoriu, toujours sous la direction de Ludovic Baci. Ensuite, à l'occasion du Cinquantenaire du P.C.R., *Odă orașului meu* (Ode à ma ville) de Th. Grigoriu également. De la même époque, date sa participation aux concerts de présentation à l'Athénée Roumain ainsi qu'à l'enregistrement sur bande de magnétophone du *Hamlet* de Bentoiu. En 1975, un nouvel ouvrage de Brînduș : l'opéra-pantomime *Logodna* (Fiançailles) sur des vers de *Strigoii* d'Eminescu, dir. d'orch. : Ludovic Baci (RTV) et une nouvelle composition de Irina Odăgescu-Tuțuianu, *Piscuri* (Sommets), sous la baguette de Mircea Basarab. 1976 : enregistrement pour le film *Michel le Brave* (musique : Tiberiu Olah) et trois collaborations : au concert-débat (RTV) de la „Tribune de la création musicale roumaine contemporaine" ; au concert „Pages de musique roumaine ancienne et nouvelle" donné en l'honneur du Congrès de la Culture et de l'Education socialiste ; à la pièce *Constellation de l'homme* de Olah, dans le cadre du „Printemps culturel bucarestois". 1977 : deux participations à des créations : celle de l'oratorio *Un pămînt numit România* (Une terre nommée Roumanie) de Liviu Glodeanu, dont les deux premiers mouvements étaient composés à partir d'un projet de *Concerto pour orgue* (chargé de difficultés d'écriture solistique dans la partie d'orgue) et, à l'Athénée Roumain, sous la baguette de Liviu Ionescu celle du *Concerto pour orgue et cuivres* de Glodeanu encore, en fait la dernière composition de ce dernier, jouée à peu de temps après sa disparition prématurée.

C'est dire, en somme, que Doru Popovici avait bien raison d'affirmer — après l'interprétation d'un ouvrage de Zeno Vancea (avec la Philharmonie de Ploiești, en tournée à Bucarest) — que „...Iosif

Gerstenengst a de grands mérites dans la diffusion de la musique roumaine contemporaine pour orgue..." (*Scînteia*, 18 déc. 1983). Et, quelques phrases plus loin : „...il a été l'interprète idéal...".

En effet, l'interprète idéal ! Tant pour les doyens d'âge comme Zeno Vancea et Sigismund Toduță que pour le jeune Mihnea Brumariu et sa récente *Symphonie avec choeur et récitant* sur des vers de Eminescu, créée en avril 1988 à Bucarest sous la baguette de Cristian Brâncuși.

TRIOMPHE DU TEMPS ET DE LA VÉRITÉ

Il y a eu, de tout temps, des applaudissements, des poignées de main chaleureuses, des paroles d'admiration et de gratitude — surtout de la part des jeunes partenaires. Il y a eu, aussi, des chroniques ultérieures à ses apparitions, nombre d'entre elles demeurant comme de suggestifs témoignages d'une prestigieuse et féconde activité au service de l'art sonore.

Mais il y a eu aussi des lettres de remerciement adressées à l'organiste ; elles attestent sa permanente présence dans l'arène de diffusion de la musique parmi les masses, à n'importe quel niveau esthétique et de compréhension.

Le tout ensemble évoque une âme qui vibre généreusement pour autrui, une vie d'homme qui s'est enrichie en se donnant. A l'âge des achèvements, c'est „le triomphe de la vérité".

QUELQUES TÉMOIGNAGES-DOCUMENTS

La lettre adressée à l'organiste par l'Université Ouvrière de Culture musicale pour le remercier de ses collaborations en l'année scolaire 1962—63, notamment dans le domaine de la musique contemporaine.

Le Conseil du Syndicat de l'Académie de la Rép. Pop. Roumaine — qui patronnait l'Orchestre Symphonique des Médecins — le remercie „pour son concours volontaire".

Le Chœur „Gheorghe Danga" (voix d'hommes), l'ensemble de Chant classique „Lyra" (Bucarest), l'Institut Polytechnique (Bucarest), qui patronne l'Orchestre symphonique des Ingénieurs, l'Institut de Médecine de Cluj-Napoca, la Société „Lyra" de Brăila etc., etc., autant d'ensembles avec lesquels Gerstenengst a évolué sous l'égide du Festival National *Cîntarea României*, puis des amateurs (compositeurs et ensembles), puis les restaurateurs de l'orgue du Château Peleș ou du plus ancien orgue de Bucharest sur lequel il joua lorsque l'instrument accomplissait 100 ans ! Enfin les philharmonies, les orchestres de chambre, les théâtres et les théâtres d'opéra, les maison du film, l'Electrecord, les chefs d'orchestre sous les baguettes desquels il a joué les grands oratorios et les nouvelles œuvres roumaines vocales-chorales-symphoniques, les animateurs des spectacles de *colinde* traditionnelles de Kiriac, Cucu, Hubic, Vasile Popovici, tous gardent une vive reconnaissance à Iosif Gerstenengst pour son apport précieux.

DE L'ALBUM DES CONSÉCRATIONS DE L'ORGANISTE

Dédicaces

„Il a su conquérir nombre de coeurs et pas seulement parmi les amateurs de musique mais aussi parmi les „hommes de bonne volonté" qui apprécient en tout domaine la spiritualité. C'est un homme entier que notre organiste, rayonnant une spiritualité de cette espèce".

Emanoil Ciomac

„Ce fut une agréable surprise pour moi que de trouver dans le jeu de l'organiste Iosif Gerstenengst les éléments que doit connaître un organiste de nos jours"

Professeur Dr. Jiri Reinberger (organiste de Prague)

„Pour son jeu impeccable, exceptionnel, je lui souhaite aussi à l'avenir de la joie et des succès"

Johannes-Ernst Kőhler (organiste de Weimar)

„J'ai été impressionné par votre jeu : du point de vue technique, comme du point de vue style !"

Viktor Bickerich

„Avec toute mon amitié et admiration non-démentie pendant 25 années. Chaleureux et sincères remerciements"

Valentin Gheorghiu

„À maître Gerstenengst, avec admiration et reconnaissance"

Tudor Ciortea

„À mon cher ami, l'organiste d'exception Iosif Gerstenengst, souvenir reconnaissant à l'occasion de la création de cette pièce qui lui est dédiée"

Zeno Vancea

Extraits de la presse musicale

„Poursuivant l'effort entrepris par Pierre Cochereau... pour la première fois en France, un organiste roumain... qui inscrit déjà à son palmarès les villes les plus importantes de l'Europe musicale... Cet éminent organiste a littéralement subjugué les quelque quatre mille auditeurs..."

Le Guide musical du Concert, du Disque, de la Musique et du Son, no. 597, 20 nov. 1971

„Il numeroso e attento publico ha vivamente applaudito l'organista"

L'Osservatore Romano, 31.I./1.II.1972

„Bach-Interpret von sehr persönlicher Prägung... tipisch rumänische Orgelschule..."

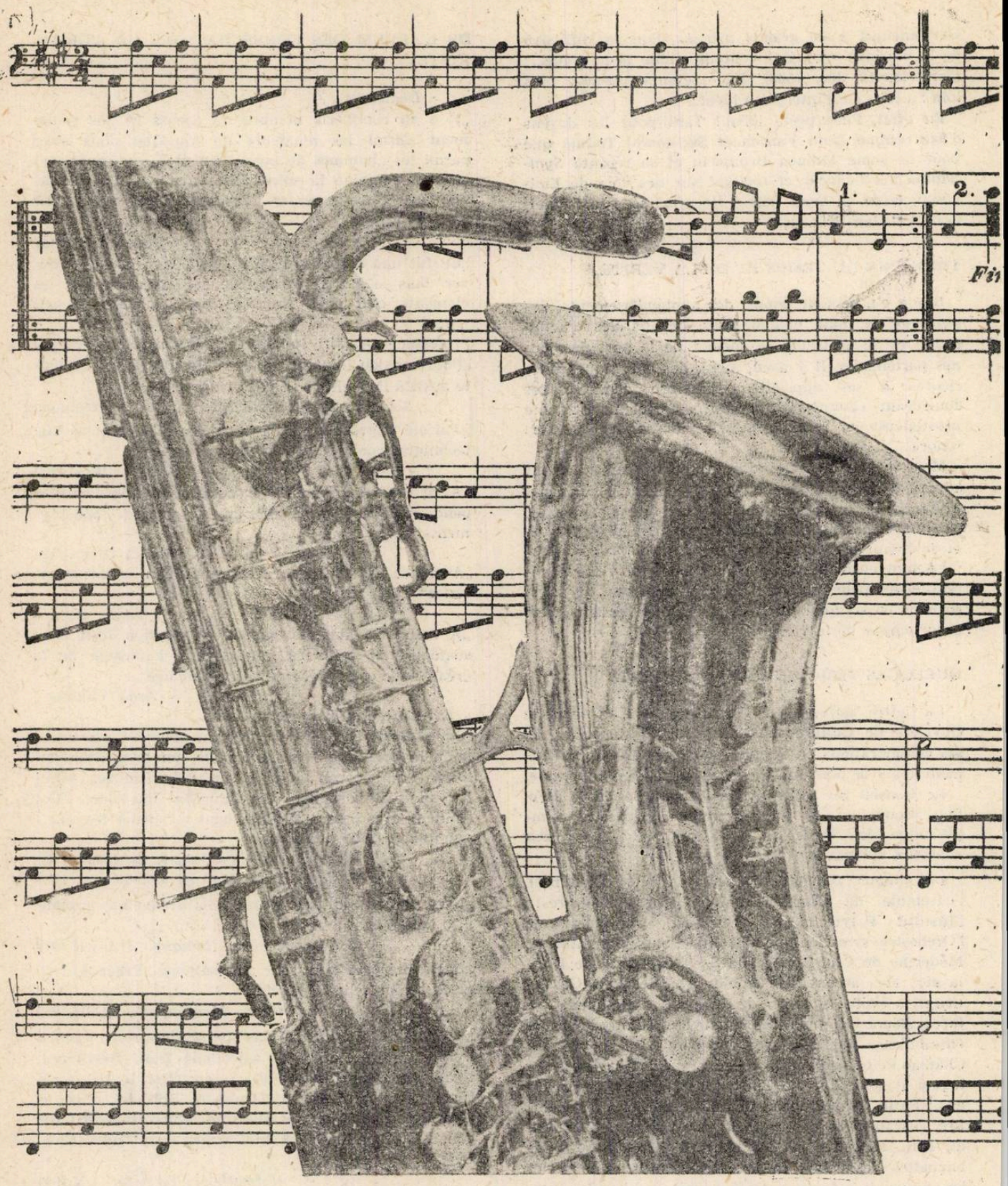
Berliner Morgenpost, 12.VII.1968

„Although the audience was sparse they were thrilled by his interpretation of selections from Beethoven, Liszt. His understanding of a composition by the American composer Aaron Copland (Episode) was as complete as that of the selection which, followed the pensive „Abendlied" by his countryman Tudor Ciortea..."

Heimatbote Toronto, 1.X.1981

„Einen Poeten an der Orgel... Sehr einnehmenden beredsamen Ton... Das Verbinden technischen Könnens mit eigenwilliger Musikalität."

Neue Literatur, no. 2/1989



MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector I — București, tel. 15.60.83, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală: muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.

— Revista „Muzica".

— Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și

— Casete imprimate cu muzică populară și ușoară.

— Instrumente de fanfară.

— Piane, viori, viole, violoncele, contrabași

— Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, tambale de concert, baterii

BIBLIOTECA

MUZICA Nr. 6 48 p. București — Iunie 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61

Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Vasile Rus-Batin -„Doina"

I. P. Informația — c. 1314

Lei 15

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

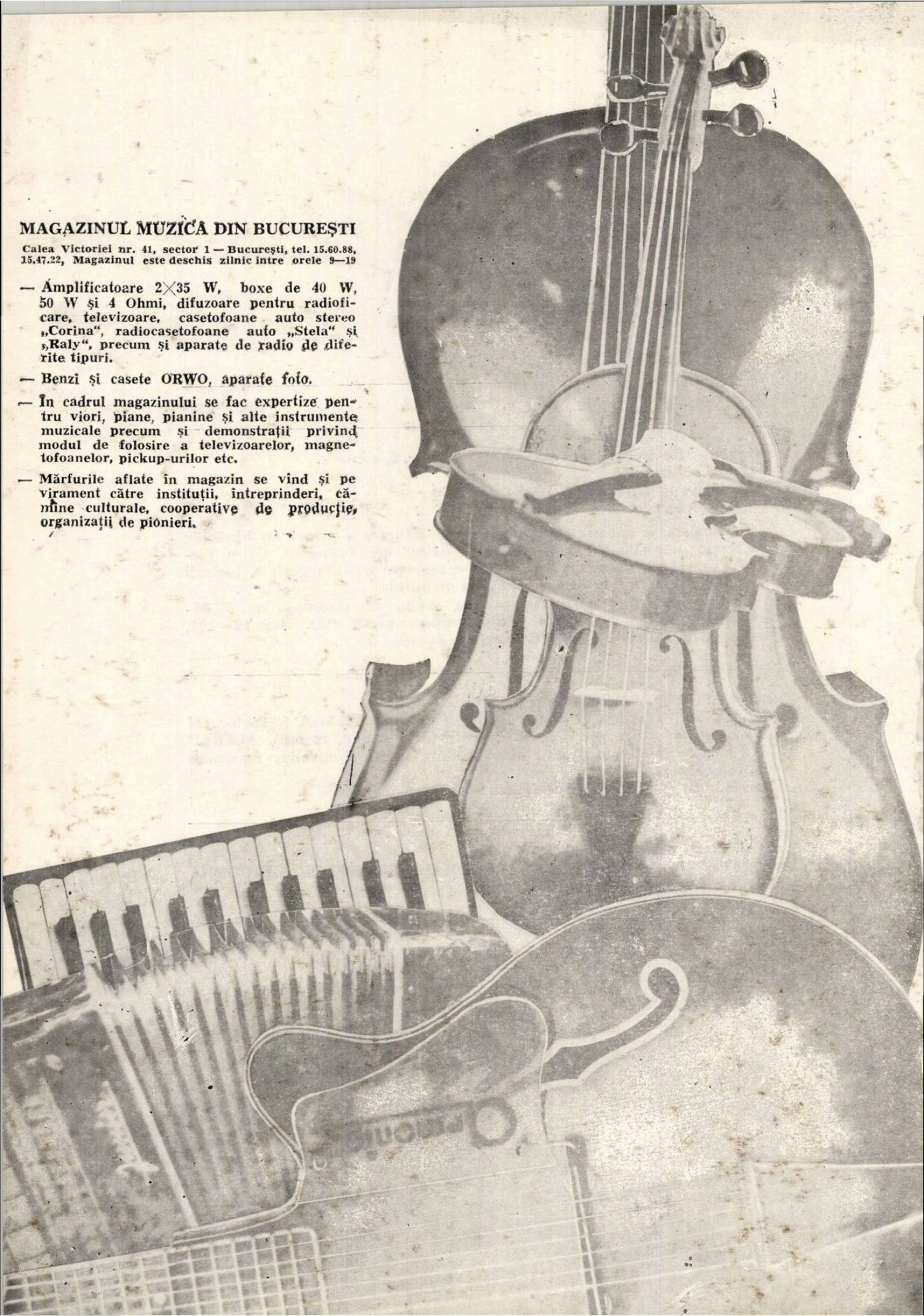
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de diferite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pentru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magnetofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, cămine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.



7

MUZICA

IULIE 1989

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Telegrama Uniunii compozitorilor și muzicologilor adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu secretar general al Partidului Comunist Român 1

Mihaela Marinescu

Strălucita personalitate a tovarășului Nicolae Ceaușescu omagiată în creația muzicală 2

Din activitatea Uniunii Compozitorilor . . 4

OPINII

Muzicalitatea poporului român, premisă generoasă a fenomenului componistic contemporan. Semnează : Liana Alexandra, Liviu Comes, Vasile Donose, Ede Terenyi, Octavian Nemescu, Casiu Barbu . . . 5

CREAȚII

Ruxandra Arzoiu

Simfonia a II-a cu cor de Mihnea Brumariu 9

TINERI MUZICIENI

Ianca Staicovici

Lucian Vlădescu 12

Anca Florea

Mihai Ungureanu 14

Gabriel Croitoru 15

*

Madeleine Karacașian

Expoziție : Dinu Lipatti — fotograf amator . 16

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Ileana Ursu, Michaela Roșu, Liviu Dănceanu, Dan Dediu, Gheorghe Firca, Alfred Hoffman, Anca Ioana Andriescu, Edgar Elian, Elena Zottoviceanu, Martha Paladi, Fred Popovici, Valentina Sandu-Dediu, Cristina Sârbu, Doru Popovici, Grigore Constantinescu, Casiu Barbu, Mirela Stoenescu, Boris Chelaru, Roxana Hașegan . 18

RECENZII

Doru Popovici

Muzicieni din România. Lexicon vol. I, A—C de Viorel Cosma 34

Structuri și funcții în armonia modală de Gheorghe Firca 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Vasile Tomescu

Continuité et originalité de la culture musicale roumaine 36

SOMMAIRE

Télégramme adsessé par l'Union des Compositeurs et des Musicologues à Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain 1

Mihaela Marinescu

La création musicale roumaine rend hommage à la brillante personnalité du Président Nicolae Ceaușescu 2

Des activités de l'Union des Compositeurs . 4

OPINIONS

La musicalité du peuple roumain, premisse généreuse du phénomène de composition contemporain. Signataires : Liana Alexandra, Liviu Comes, Vasile Donose, Ede Terenyi, Octavian Nemescu, Casiu Barbu . . . 5

OEUVRES

Ruxandra Arzoiu

La IIe Symphonie avec chœur de Mihnea Brumariu 9

JEUNES MUSICIENS

Ianca Staicovici

Lucian Vlădescu 12

Anca Florea

Mihai Ungureanu 14

Gabriel Croitoru 15

*

Madeleine Karacașian . . . . . .

Exposition : Dinu Lipatti — photographe amateur 16

LA VIE MUSICALE

Signataires : Ileana Ursu, Michaela Roșu, Liviu Dănceanu, Dan Dediu, Gheorghe Firca, Alfred Hoffman, Anca Ioana Andriescu, Edgar Elian, Elena Zottoviceanu, Martha Paladi, Fred Popovici, Valentina Sandu-Dediu, Cristina Sârbu, Doru Popovici, Grigore Constantinescu. Casiu Barbu, Mirela Stoenescu, Boris Chelaru, Roxana Hașegan . . 18

COMPTES RENDUS

Doru Popovici

Muzicieni din România. Lexicon vol. I, A-C. par Viorel Cosma 34

Structuri și funcții în armonia modală, par Gheorghe Firca 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Vasile Tomescu

Continuité et originalité de la culture musicale roumaine 36

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXIX NR. 7 (438) IULIE 1989

TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN PREŞEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Mult stimate şi iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu,

În unison cu întreaga noastră naţiune socialistă, compozitorii şi muzicologii care avem astăzi fericirea de a trăi şi munci în cea mai fertilă epocă din istoria poporului român, denumită pentru totdeauna EPOCA DE AUR NICOLAE CEAUŞESCU, vă adresăm respectuoasa rugăminte de a primi; din adîncul inimii, expresia profundei noastre recunoştinţe, mulţumiri şi admiraţie pentru tot ceea ce aţi făcut şi faceţi spre binele şi fericirea patriei.

Timpul care a trecut de la alegerea Dumneavoastră de către partid şi popor pentru a conduce destinele României pe drumul glorios al socialismului şi comunismului a fost şi este şi pentru noi, slujitorii muzicii — compozitori, muzicologi, interpreţi, educatori — timpul împlinirii celor mai înalte idealuri spre care pot năzui creatorii de cultură, toţi cei care se consacră nobilei cauze a îmbogăţirii patrimoniului spiritual naţional cu valori perene. Datorită grijii permanente, înaltului sprijin, îndrumărilor de o istorică însemnătate pe care le-aţi acordat şi le acordaţi neobosit progresului culturii româneşti, şi frontul culturii muzicale a cunoscut realizări cu care ne mîndrim, înscrise în cartea împlinirilor Festivalului naţional „Cîntarea României", iniţiat de Dumneavoastră, mult iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu, emulaţie fără precedent în istoria vieţii noastre spirituale, ce a făcut să rodească puterea de muncă şi talentul tuturor generaţiilor, al tuturor forţelor creatoare. Exemplul luminos cu care se identifică întreaga Dumneavoastră viaţă, lupta revoluţionară prin care aţi determinat consolidarea libertăţii, independenţei şi fericirea poporului român, măreaţa operă teoretică, strălucita Dumneavoastră gîndire filozofică constituie şi pentru noi, oamenii de muzică, îndreptarul fundamental în munca şi aspiraţiile noastre, în demersul nostru specific cu care participăm la edificarea celei mai drepte şi avansate orînduiri sociale pe vatra străbună, la ridicarea impetuoasă a civilizaţiei materiale şi spirituale româneşti.

Din întîlnirile Dumneavoastră cu oamenii de cultură şi artă, din cuvîntările pe care le-aţi ţinut, mult stimate tovarăşe secretar general, în cadrul marilor evenimente din viaţa poporului nostru, din tezele vizionare pe care le-aţi elaborat ca fundament pentru dezvoltarea României noi, am învăţat că vocaţia culturii autentice, menirea muzicii rezidă în contopirea cu viaţa şi năzuinţele poporului, în participarea plenară la epopeea eroică de autodepăşire, de progres, pe drumul ascendent al făuririi unei societăţi cum au visat strămoşii.

Cu mîndria de a fi contemporanii acestei epoci de înflorire multilaterală a patriei, cu mîndria de a vă avea în fruntea partidului şi ţării pe Dumneavoastră, mult iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu, pe tovarăşa Academician doctor inginer Elena Ceauşescu, ne angajăm din adîncul conştiinţei noastre cetăţeneşti, din adîncul inimii de artişti slujitori ai partidului şi patriei, să ne sporim efortul de a îmbogăţi cultura românească cu realizări demne de timpul marilor împliniri româneşti. Susţinem cu întreaga noastră fiinţă propunerea ca cel de-al XIV-lea Congres al Partidului nostru să consacre realegerea Dumneavoastră în fruntea destinelor naţiunii noastre, chezăşie a libertăţii, independenţei şi fericirii patriei.

În numele Uniunii compozitorilor şi
muzicologilor din R. S. România

PREŞEDINTE
Prof. Univ. Nicolae CĂLINOIU

STRĂLUCITA PERSONALITATE A TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU OMAGIATĂ ÎN CREAȚIA MUZICALĂ

Artistul angajat, militant este acel ce cîntă realitățile vremurilor sale, conștient de importanța clipei pe care o trăiește și a oamenilor care transformă clipa în eternitate.

De-a lungul timpurilor zbuciumate ale istoriei țării, compozitorii români au fost mereu în fruntea ideilor revoluționare, cu avîntul pe care aripa cîntului îl dă zborului speranței.

Iată de ce, astăzi mai mult ca oricînd, împliniri le speranțelor, realizările unice care au încununat o epocă fără precedent în istoria României, deschisă de Congresul IX al P.C.R., sînt subiectul inspirator al multor creații muzicale, prin care compozitorii noștri aduc omagiul lor fierbinte ctitorului de țară, elogiind strălucita personalitate a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, președintele țării.

Multitudinea genurilor muzicale abordate capătă unitate în ideea cîntului imnic ce evocă viața, lupta și realizările istorice ale marelui om al țării, abnegația cu care se dedică transformării totale a României Socialiste, deschizîndu-i drumul spre comunism.

Tezele politice elaborate de conducătorul partidului sînt pilde ale înaltei ținute a conștiinței omului nou, care se formează și crește în anii luminoși ai EPOCII NICOLAE CEAUȘESCU.

Față de măreţele realizări ale acestor grandioase timpuri, cîntecele sînt un corolar sonor ce încununează fruntea eroului.

Numeroasele prilejuri de bucurie oferite de realizarea modernelor edificii ale țării s-au adăugat momentelor de sărbătorire a Conducătorului iubit, dînd naștere unor vibrante lucrări muzicale, corale, vocal-simfonice, de operă, cîntece patriotice și revoluționare, care au venit să exprime, la scara întregii țări, calda recunoștință și sentimentele întregului popor.

Încercînd o trecere în revistă, fără vreo pretenție de exhaustivitate, a bogatei serii de lucrări muzicale ce omagiază strălucita personalitate a tovarășului Nicolae Ceaușescu, nu putem trece cu vederea o lucrare lirico-dramatică amplă, tratînd despre anii frămîntați ai luptei pentru libertate și egalitate socială, luptă dusă de tinerii comuniști în ilegalitate, din rîndul cărora s-a detașat cu pregnanță emblematică figura tînărului erou al procesului politic din Brașovul anilor interbelici.

Această operă, inspirată de lupta tînărului utecist Nicolae Ceaușescu, denumită *Tinerețea eroului*, a fost scrisă de Cătălin Ursu la data aniversării momentului de deosebită importanță pentru formarea și afirmarea personalității revoluționare a celui implicat în procesul de atunci, astăzi conducător al destinelor României.

Genul vocal-simfonic, precum și cel coral se întrec în a etala multiplele valențe ale complexei personalități a președintelui țării. Și în acest sens, genul *odei* și *imnului* sînt abordate cu predilecție.

Evocarea omului ce a devenit erou, a omului profund atașat cauzei și intereselor poporului său, apare în multe din creațiile compozitorilor noștri, precum Radu Paladi, Doru Popovici, Zaharia Popescu, Teodor Bratu, Cornel Trăilescu, Paul Urmuzescu ș.a., așa cum este zugrăvit și în cantata *Un cîntec sărbătoresc* de Adalbert Winkler pe versuri de Petre Vintilă :

Oltule ce curgi la vale,
Lîngă tine în pridvor
Un vlăstar din vatra țării
Fiu al bravului popor,
A trecut prin clipe grele,
N-a dat un pas înapoi,
Ținînd flamura aprinsă
A urcat între eroi...

Pentru ctitorul de țară, pentru omul vizionar, ce clădește destinele României, compozitorii au închinat imnele lor, printre aceștia numărîndu-se și Sergiu Eremia, Vasile V. Vasilache, George Grigoriu, Marius Țeicu și mulți alții. În corul scris de Ionel Tudor pe versurile lui Lucian Andronescu, *Trăiască omul țării cel mai bun*, sînt omagiate calitățile omului de excepție :

Cunosc un om
E ctitor azi de țară
Chezaș încrederii în viitor,
Aceeași inimă vizionară
Ce bate ne-ncetat pentru popor.

Abnegației și dăruirii cu care ilustrul conducător se dedică făuririi bunăstării țării și poporului i-au fost înălțate ode de cinstire și recunoștință, precum cea creată de Sergiu

Eremia pe versurile lui Nicolae Dragoș, *Te înalți în glorii, patrie română :*

Cu fruntea prinsă-n nimb de libertate
Te-nalți prin glorii, Patrie Română,
În „Epoca de aur" construcții minunate
Cu nimbul veșniciei și-al muncii te-ncunună.
Ceaușescu, brav bărbat
Brațul dîrz, înaripat,
Pentru Azi și Viitor,
Pentru țară și popor
Ceaușescu, nume drag,
Inimilor țării steag
Simbol luptei pentru nou
Ceaușescu, brav erou.

sau precum în cîntecul Cameliei Dăscălescu, scris pe versuri de Mircea Block, *Gîndind la drumul țării noastre :*

Gîndind la drumul țării noastre
Pentru acum și viitor
De veghe pentru drumul țării
Și fericirea tuturor.
Iar azi cuvîntul Dumneavoastră
E un tezaur de gîndire,
Recunoștință și iubire.

Conștiința de a trăi un timp cu totul deosebit este subliniată în repetate rînduri de compozitorii noștri în lucrările lor, exprimîndu-și totodată bucuria și recunoștința față de cel care a făcut posibilă o asemenea trăire intensă. *Eroul Ceaușescu, iubit conducător* de Sergiu Eremia, pe versuri de Viorel Cozma, este unul dintre acestea :

Trăim în demnitate un timp al devenirii
Uniți în idealuri de suflet românesc,
Sînt ani de epopee, de mîndră cutezanță
Și noi ziduri de seamă în zarea țării cresc.
Pe drumul către mîine, încununat de glorii
De muncă pentru țară, de gînd înaripat,
În inimi se adună lumină și iubire
Cinstind pe Ceaușescu, al patriei bărbat.

Așa cum tot un imn de recunoștință și slavă este și lucrarea corală a lui Teodor Bratu pe versurile lui Pavel Pereș, *O viață de izbîndă comunistă :*

Cu țara creștem azi în demnitate
Spre comunistul nostru viitor
Cu cel ce e lumină peste toate
Și jurămînt în steagul tricolor.
E-o ctitorie fără-asemănare
Un țel sublim de pace și progres
Prin Ceaușescu-a patriei 'nălțare
Un drum de aur liber și-a ales.

Semnificativele versuri alese de compozitorii noștri spre a le ilustra sentimentele de profundă dragoste și stimă pentru marele om al României socialiste se concentrează și se înmulțesc în idei și simțire, creionînd în cuvinte alese chipul luminos al președintelui României, muzica aducînd culoarea și vibrația melodică specifică.

Alături de binecunoscutul cîntec semnat de George Grigoriu, *Partidul, Ceaușescu, România,* din pana inspirată a creatorilor noștri s-au revărsat sute și mii de alte minunate cîntece, pline de melodie și armonie, inspirate adesea din „nesecatul izvor al folclorului muzical românesc".

Fără a ierarhiza, lăsînd hazardul să opereze în ordinea memoriei, readucem în atenția cititorului parte din mulțimea cantatelor, sau lucrărilor corale (cu sau fără orchestră) pe care compozitorii le-au dedicat strălucitei personalități a tovarășului Nicolae Ceaușescu, omagiind extraordinarele realizări ale epocii noastre și exprimîndu-și adînca recunoștință și cele mai fierbinți urări de viață lungă și sănătate, pentru binele poporului român.

Astfel sînt : *Trăim decenii de împliniri măreț*e de Vasile V. Vasilache, *Omagiu* de Paul Urmuzescu, *Cînd spunem Ceaușescu noi spunem România* de Sergiu Eremia, *Cinstim conducătorul* de Ionel Tudor, *Viitor de aur România are* de George Grigoriu, *Un om al țării, pentru țară om* de Temistocle Popa, *Vă spunem la mulți ani* de Marius Țeicu, *La mulți ani pentru Președinte* de Liviu Ionescu, *Sceptrul țării* de Vasile V. Vasilache, *Ceaușescu reales* de Liviu Ionescu, *Trăim o istorie fierbinte* de Aurel Giroveanu, *Făurarul României Socialiste* de Ion Cristinoiu, *Cantata omagială* de Cornel Trăilescu, *Omagiu Președintelui* de Ionel Tudor, *Spre comunism biruitori* de Paul Urmuzescu, *Comunistul de omenie* de Camelia Dăscășescu, *Ceaușescu pace vrea* de Temistocle Popa, *Cu Ceaușescu în frunte* de George Grigoriu, *Trăiască președintele României* de Vasile V. Vasilache, *Urarea întregului popor* și *De ziua lui oștirea cîntă* de Mircea Bădulescu, *La mulți ani, erou al națiunii* de Dan Stoian, *Urare* și *Partidul, Ceaușescu, Viitorul* de Radu Paladi, *Slavă marelui bărbat* de Marin Constantin, *Îndemnul comandantului suprem* de Ion Pelearcă, *La ceas de mare sărbătoare* de Sergiu Eremia, *Cu țara scrisă în privire* de Ioan Alexandrescu, *Cînd spunem Ceaușescu* de Zaharia Popescu, *Eroul* de Sergiu Sarchizov, *O epocă a luminii* de Doru Popovici, *Venim cu cîntece și flori* de Costică Andrei, *E Ceaușescu ctitorul de glorii* de Mircea Bădulescu, *Măreț partid și scump conducător* de Gheorghe Bazavan, *Tineretul vă urează „La mulți ani !* de Dan Bălan, *O viață de izbîndă comunistă* de Teodor Bratu, *Lui Ceaușescu, ziditor de țară* de Ion Cristinoiu, *Cînd patria vă spune La mulți ani !* de Șerban Nichifor, *Ca om al țării* de Liana Alexandra, *Glorie marelui erou* de Constantin D. Popovici, *Lui Ceaușescu marele bărbat* de Lucian Vlădescu, *Brav erou conducător* de Adalbert Winkler și multe altele, precum și lucrări de fanfară : *Comandantul suprem* de Savel Horceag, *Comandantul suprem* de Emilian Ursu.

Mihaela MARINESCU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

AGENDA

Luna mai este marcată de desfășurarea fazelor județene și a fazei republicane a formațiilor artistice de amatori și profesioniste participante în Festivalul Național „Cîntarea României, ediția a VII-a 1989 ● În București la 8—10 mai, la Ateneul Român, s-a întrunit juriul pentru muzica cultă ● La 22—23 mai la Clubul Uzinelor 23 august s-au produs formațiile de muzică corală și cîntece patriotice ; în juriu, compozitorii C-tin Romașcanu, R. Paladi, Vasile Timiș, Irina Odăgescu, Zaharia Popescu și Dan Bălan ● La 15—19 mai la clubul ICTB s-au produs formațiile de muzică populară ; în juriu au fost prezenți compozitorii C-tin Arvinte și G. Vancu ● La 22—26 mai la Casa de cultură a sectorului 2 a avut loc prezentarea formațiilor și soliștilor de muzică ușoară ; în juriu au luat parte compozitorii Vasile Donose, Jolt Kerestely, Marcel Dragomir, Octav Firulescu, Dan Ardelean și Dan Bălan ● La 2—8 mai, la Baia Mare — Maramureș s-a desfășurat tabăra de creație muzicală pentru genurile de muzică corală, coruri de copii, coruri de voci egale și coruri mixte. Au luat parte în juriu compozitorii : L. Comes, M. Neagu, Irina Odăgescu, Felicia Donceanu, Doina Rotaru, C-tin Arvinte, Cornel Țăranu, Adrian Pop, Dan Voiculescu, și G. Draga ● La 4 mai la Bujor și la 7 mai la Tecuci, jud. Galați s-a desfășurat faza județeană a formațiilor de muzică ușoară din județ. În juriu a fost prezent compozitorul Gelu Mihăilă ● La 13 mai în comuna Sugag — jud. Alba a avut loc simpozionul „Valea Frumoasei vatră folclorică, tradiție și contemporaneitate" și tradiționalul program folcloric „Zi-i bade cu fluera" la care au participat formații folclorice păstorești de pe cele două versante ale Carpaților Meridionali. A fost prezent compozitorul Cornel Arion ● La 14—20 mai la Sinaia a avut loc Concursul de chitară clasică — în juriu au participat compozitorul D-tru Capoianu și muzicologii Daniela Caraman Fotea și Petre Codreanu ● La 12—14 mai, la Tulcea a avut loc tradiționalul Concurs de interpretare de muzică ușoară „Nufărul Alb" ; în juriu au fost prezenți compozitorii Valențiu Grigorescu și Al. Wilmany ● La 19—21 mai, la Pitești s-a desfășurat ed. a V-a a Concursului de muzică ușoară „Laleaua de aur" ; în juriu, compozitorul D-tru Lupu ● La 20—21 mai s-au desfășurat lucrările juriului republican pentru formațiile corale, de cameră, operă și operetă în centrele : Galați, Buzău, Ialomița, Brăila și la 26—28 mai la Iași, Bacău, Vrancea, Vaslui, Neamț, Botoșani, și Suceava. Au luat parte compozitorii : M. Neagu, V. Spătărelu, Z. Popescu, D. Buciu și Ion Pelearcă ● La 16—26 mai s-au desfășurat „Zilele muzicale tîrgumureșene" ed. a XIX-a 1989. În cadrul acesta a avut loc și întîlnirea cu oameni ai muncii din județul Mureș, la Sighișoara cu participarea corului „Madrigal" dirijat de Marin Constantin, acțiune la care au participat compozitorii : W. Berger, Irina Odăgescu, C-tin Arvinte, Csiky Boldiszar și Tiberiu Fatyol ● La 26—28 mai s-a desfășurat etapa republicană a formațiilor artistice și soliști de muzică ușoară în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" ed. a VII-a în centrele : Brăila, Tulcea, Galați, Constanța, Buzău, Ialomița, și Călărași ; din juriu au făcut parte compozitorii : Vasile Donose, Jolt Kerestely și Marcel Dragomir ● La 27 mai la Ateneul Român a avut loc Concertul Coralei camerale „Juventus Carmen" dirijat de compozitorul Valentin Gruescu cu ocazia împlinirii a 10 ani de activitate : au luat parte Biroul secției de muzică corală al Uniunii compozitorilor, numeroși compozitori și public spectator ● Între 15 mai — 15 iunie municipiul Petroșani găzduiește an de an „Luna manifestărilor politico-ideologice, cultural-educative și sportive", amplă suită de acțiuni dedicate minerilor și tuturor celor ce își desfășoară activitatea în Valea Jiului. A intrat în tradiția Uniunii compozitorilor participarea la această amplă manifestare prin vizite de informare și documentare în întreprinderile miniere, în mijlocul colectivelor de oameni ai muncii. În zilele de 25 pînă la 30 mai delegația Uniunii compozitorilor formată din G. Sbîrcea, T. Bratu, D-tru Lupu, Viorel Gavrilă și Dinu Leșe împreună cu un grup de tineri soliști de muzică ușoară și balerini de la Teatrul Muzical „Al. Davilla" din Pitești au luat parte la această manifestare ● Între 6 mai — 7 iunie la Constanța s-a desfășurat ampla manifestare a „Lunii muzicii de operă și balet" ediția XV-a. La 29 mai muzicologul Grigore Constantinescu a prezentat un concert-spectacol din capodoperele liricii românești cu tineri laureați ai concursurilor naționale și internaționale ● La 15—17 mai, la Iași, a avut loc Concursul de interpretare de muzică ușoară „Flori de tei" ediția a III-a ; în juriu au fost prezenți compozitorii V. Spătărelu, Viorel Munteanu și Titel Popovici ● La 8—12 mai la Teatrul satiric „C. Tănase" a avut loc preselecția interpreților de muzică ușoară pentru Concursul „Mamaia '89" ; în juriu au fost prezenți compozitorii Temistocle Popa și Cornel Fugaru.

A. V.

Muzicalitatea poporului român, premisă generoasă a fenomenului componistic contemporan

„Avem nevoie de noi cîntece revoluționare, patriotice — care să se inspire din viață, din spiritul dintotdeauna melodios al poporului nostru — de noi opere de artă plastică. În general sectoarele de creație trebuie să se angajeze cu toate forțele în realizarea obiectivului de ridicare a nivelului general de cultură, de cunoaștere științifică a poporului nostru" — spunea secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu la lucrările Ședinței comune a Plenarei C.C. al P.C.R., a organismelor democratice și organizațiilor de masă și obștești din 28—30 noiembrie 1988, acestea reprezentînd pentru oamenii care activează în domeniul culturii excepționale îndemnuri în munca de creație, de educație patriotică, revoluționară, de creștere a responsabilității în general, față de destinul spiritual al poporului nostru.

Căci, începînd cu precădere cu congresul al IX-lea, s-au deschis noi orizonturi culturii românești, redîndu-i libertatea stilistică, varietatea de exprimare, posibilitatea de deschidere către universalitate, reașezînd-o de fapt în perimetrul demnității ei reale.

Au dispărut canoane și modele, care estompau spiritualitatea noastră latină.

Astfel întregul popor și-a reamintit de străbunii lui, de marile personalități culturale ale trecutului nostru, de cîntarea plaiurilor natale, de starea apolinică a conștiinței sale.

Străvechi datini muzicale, sedimentate de-a-lungul timpului și cristalizate printr-o fină decantare, au fost revigorate în sprijinul conturului psihologic al conștiinței noastre.

Astfel, în acest nou climat, creatorii, prin semnificația existenței lor, s-au putut afirma mai accentuat ca mesageri ai păcii, ca purtători ai făcliei de prietenie și colaborare, ca neobosiți luptători ai menținerii acestor stări fundamentale, care asigură liniște și echilibru vocației constructive a umanității.

Anii ce au trecut de la Congresul al IX-lea au contribuit la sporirea educației patriotice, în sensul cel mai general și profund al termenilor, cu variate implicații în modelarea conștiințelor, au dus la o adevărată explozie culturală, la un schimb mai echilibrat de informații în domeniul artelor, România integrîndu-se într-un circuit din ce în ce mai activ în patrimoniul spiritual universal.

S-au clădit așezăminte culturale în toate județele țării, producția artistică a sporit și a căpătat o anume prospețime, învățămîntul a devenit din ce în ce mai exigent și roditor de inteligență românească, toate acestea fiind consecințe directe ale permanentului proces de adîncire a democratizării vieții noastre la toți parametrii ei.

Înființarea Festivalului Național Cîntarea României a oferit un cadru amplu, fără precedent, de a stimula toate formele de manifestare artistică, atît la oamenii de cultură, specialiști, cît și la amatori, contribuind la activizarea potențialului creator al întregului popor, popor, descoperind noi frumuseți ale spiritualității noastre, dezvoltînd responsabilitatea de a apăra patrimoniul cultural național accentuînd caracterul democratic al culturii noastre.

Democratizarea culturii a reevaluat existența națiunii la acest sfîrșit de veac, cînd pe plan mondial asistăm la o permanentă confruntare de variate și complexe problematici. Aceasta nu apare, astfel, ca un concept istoric depășit, ci o reevaluare în concordanță cu dimensiunile actuale, a originalității fiecărui popor, pentru a putea fi prezent activ la dialogul universal al muncii și al artelor.

Democratizarea culturii a contribuit la sporirea nivelului de civilizație și informare a întregului popor, ea nemaiaparținînd în prezent doar unei elite intelectuale, ci fiind la îndemîna oricui este doritor de frumos și de cunoaștere. Accesul la carte, la învățătură, la cultură este acum un bun al întregului popor.

Muzicienii sînt direct implicați în această emulație contemporană, creatori, interpreți și muzicologi desfășurîndu-și activități deopotrivă în sedii culturale, dar și în uzine, fabrici, școli, platforme industriale, etc. În felul acesta, muzica, alături de celelalte arte, participă activ la creșterea inteligenței întregului popor, la sporirea randamentului novator, la înnobilarea sufletească a celor ce se apropie de ea, la permanenta reformulare a coordonatelor fundamentale ale existenței noastre pașnice, dar fermă și demnă.

Liana ALEXANDRA

★

Muzica românească este de factură monodică, caracterizată printr-un ethos specific, diferit de al altor popoare. În propria sa sferă de acțiune, monodia noastră populară îndeplinește atribuții universale, fiind chemată să exprime, prin componentele sale puține la număr — melodie și ritm —, întreaga gamă a trăirilor umane. Din acest motiv, ea este dotată cu o mare varietate, obținută printr-o maximă exploatare a virtuților sale melodice și ritmice.

Un factor de primă importanță al ei este marea bogăție a sistemelor intonaționale modale. Aceste intonații, de o deosebită diversitate, constituie cadrul de dezvoltare al nenumăratelor melodii create pe făgașul unor formule și tipare tradiționale.

Muzica noastră populară este o muzică de tradiție orală. Drept urmare, datorită imprecizionii conservării și transmiterii materialului melodic, acesta este lipsit de fixitate, oferind mereu noi posibilități de transformare. Tradiția orală transmite în primul rînd anumite prototipuri structurale melodice care servesc apoi drept suport pentru crearea unor mereu noi întruchipări melodice concrete. În ambianța tiparelor primordiale ale sistemelor intonaționale specifice, melodia noastră populară se dezvoltă necontenit printr-o serie de modalități proprii, improvizația, ornamentarea și restructurarea conținutului melodic prin noi așezări și înfățișări ale formulelor componente, dînd naștere unor numeroase variante. La acestea se adaugă noile însușiri pe care ea le cîștigă prin executarea în grup, cînd albia melodică dobîndește, pe de o parte o întărire prin însumarea sonoră de înălțimi și timbre, iar pe de alta o diversificare simultană datorită simplificărilor sau ornamentărilor individuale ale participanților.

Cu toată varietatea ei melodia noastră populară se caracterizează printr-o fermă individualizare a trăsăturilor ei caracteristice. Această individualizare se constată atît sub raport teritorial cît și istoric, caracterele specifice fiind prezente în toate regiunile locuite de poporul nostru, ele conservîndu-se de asemenea în timp, după cum demonstrează compararea unor culegeri făcute în perioade diferite.

Melosul popular românesc, șlefuit cu migală de nenumărați artiști anonimi, constituie un tezaur a cărui unitate și echilibru interior îi conferă atributul unui adevărat „clasicism" al culturii noastre monodice naționale. Creația cultă românească aduce în muzica universală această valoroasă zestre de ethos specific.

Materialul folcloric, pentru a putea fi însă utilizat la cerințele muzicii culte, necesită o transformare prealabilă dintr-un produs artistic finit într-un material maleabil care să se lase prelucrat. „Transfigurarea" și „recrearea" în acest scop a folclorului nostru de către compozitori a constituit un proces migălos și îndelungat, început în urmă cu mai mult timp și continuat apoi pînă în zilele noastre.

Folclorul românesc, de esență monodică și modală, i-a fost greu să se acomodeze tiparelor armoniei tonale clasice și romantice. În schimb, linearismul muzicii secolului XX i-a deschis nebănuite căi de dezvoltare și valorificare a virtuților sale originare. Urmînd exemplul înaintașilor și în special pe cel enescian, compozitorii noștri au dus la o adevărată înflorire muzica cultă bazată pe virtualitățile melosului românesc. În arta corală s-a produs fenomenul cuprins în denumirea de „madrigalul românesc", la crearea căruia și-au reunit eforturile mai multe generații de muzicieni. O afirmare de prestigiu o constituie de asemenea „simfonismul românesc", realizat prin încadrarea și desfășurarea în structuri și modalități specifice de dezvoltare a materialului primordial folcloric.

Liviu COMES

★

Nu spun desigur, o noutate afirmînd că muzicalitatea este o însușire intrinsecă naturii umane și că, asemenea celorlalte însușiri ale acesteia, ea își are rădăcinile în structura originară a ființei omului. În același sens cred că astăzi nu mai surprinde pe nimeni ipoteza că muzicalitatea unui popor constituie una dintre premizele esențiale ale dezvoltării lui armonioase ca entitate etnică, istorică și spirituală. Fiind o premiză, deci un dat al existenței omului și popoarelor, muzicalitatea nu comportă, însă, automat și caracteristicile unei realități spirituale ca atare. Cu alte cuvinte muzicalitatea ca virtualitate, ca potențial, ca zăcămînt natural, pentru a deveni muzică, deci produs finit în sfera culturii, are nevoie de aportul creativității, al fanteziei și inteligenței, al educației și sensibilității, al trăirii în sensul devenirii și perfecționării umane. Ca fenomen psiho-fizic — cum o definea un clasic —, muzica este în esența ei o senzație, dar în dezvoltarea ei ea este un ideal, un fapt de viață și de civilizație ce nu se poate manifesta decît prin și pentru om. Nefiind, în principiu constrîns la sensul precis și limitat al cuvîntului, orizontul ideatic și afectiv al muzicii este infinit mai larg decît al artelor bazate pe cuvînt iar această pluralitate semantică se realizează într-o diversitate de forme, stiluri și direcții capabile să reflecte omul în toată complexitatea vieții lui reale și în raport nemijlocit cu timpul și spațiul lui de existență, cu spiritul epocii pe care el o traversează. „A trăi spiritul timpului — spunea Hegel —, este cea mai înaltă misiune a artistului creator".

Pornind de la aceste considerente nu este de prisos să reamintim un adevăr frecvent evocat de critica, estetica și istoriografia muzicală. Este adevărul potrivit căruia, pentru poporul român, muzica a fost dintotdeauna unul din semnele distinctive ale identității lui de suflet,

o oglindă în care — parafrazîndu-l pe George Enescu —, s-au oglindit fără posibilitate de prefăcătorie, însușirile lui psihice, istoria lui, frămîntările și aspirațiile lui, frumusețea lui morală. În istoria bimilenară a acestui popor, după cum atestă numeroasele mărturii scoase la iveală de cercetări relativ recente în domeniul arheologiei muzicale, al istoriografiei, muzicologiei și etnologiei, poate fi observat că factorul muzical s-a integrat organic firului neîntrerupt al existenței lui spirituale contribuind sensibil la definirea profilului său etnic, moral și cultural.

„Esența și valorile de bază ale culturii românești — spunea Tudor Vianu —, exprimă un echilibru clasic, un clasicism structural descifrabil de la Eminescu la Grigorescu, pînă la Arghezi și Blaga". Predominant în muzica românească, populară și cultă deopotrivă, este tocmai acest echilibru ca stare fundamentală a expresiei ei, ca disponibilitate a bogăției sufletești a poporului român, a fondului său de înțelepciune, a capacității sale reflexive, a imaginației și fanteziei sale creatoare. Este, în această muzică — după cum remarca George Enescu —, ceva din frumusețea plaiurilor românești, din unduirea munților, dealurilor si văilor, din particularitatea cerului românesc dar, mai cu seamă este sufletul românului receptiv la frumos și atras de mirajul creativității în liniște și pace. Nu este, desigur cu putință ca în limitele acestor însemnări să detaliem șirul nesfîrșit al exemplelor ce ar putea servi ca mărturii în sensul arătat mai sus. Este de ajuns să evocăm fondul de aur al cîntecului românesc, al doinei și baladei populare, al cîntecelor bătrînești, al muzicii culte încă de la începuturile acesteia pînă la cele mai reprezentative lucrări aparținînd compozitorilor de azi și vom avea imaginea unui demers muzical inconfundabil prin datele și caracteristicile lui de seismograf al sensibilității și aspirațiilor poporului român.

Semnificînd — cum am văzut —, un potențial cu infinite deschideri spre dezvoltarea și afirmarea personalității umane, talentul muzical reprezintă o parte integrantă a avuției noastre naționale, un rezervor nesecat de bogății spirituale, de noi valori cu care spiritul creator românesc contribuie la îmbogățirea patrimoniului muzical universal, la dezvoltarea fenomenului componistic contemporan. Scoasă din zonele absurdului, visului, fantasticului și ambiguului, unde pare a o identifica Soren Kirkegaard, mișcarea spiritului ni se relevă prin muzică în cea mai înaltă ipostază a umanului, arta sunetelor fiind. fără îndoială — îl citez din nou pe George Enescu — „expresia cea mai pură a unei stări de suflet." Ea este, îndrăznim a completa noi, singurul domeniu în care omul realizează prezentul, prezent, însă, în care se subsumează trecutul și în care se află și embrionul viitorului. Tocmai datorită calității acestei arte de a fi seismograf al sensibilității celei mai adînci, aspirațiilor eterne spre frumos ale omului, frumosul are, în acest caz, un profund sens moral și estetic deopotrivă.

Aspectele particulare pe care o realitate istorică, socială, politică și culturală le relevă la un moment dat, sînt decantate prin forța sentimentului iubirii de oameni pe care muzica îl conține în însăși rațiunea ei de a fi. Statornicia și comutativitatea se complementează astfel, în demersul muzical, împrumutîndu-și, reciproc esența și substanța spiritului, iar eventuala monotonie a acestui proces dialectic este compensată de bucuria imaginației, de satisfacțiile estetice și cognitive pe care le identificăm în orizontul său expresiv.

Dar de ce vorbim noi despre toate acestea ? Mai este nevoie de o teorie a muzicii, de o estetică a muzicii sau de o hermeneutică a muzicii, atîta vreme cît muzica însăși este o componentă a naturii umane, o realitate indispensabilă a vietii omului ? Sîntem conștienți de acest lucru (?) și atunci ce rost ar mai avea să reiterăm mereu adevăruri atît de comune ? Și apoi, ce ar mai trebui adăugat la faptul că muzicalitatea poporului nostru este, prin ea însăși — cum am mai spus — o calitate a fondului nostru sufletesc prin care putem contribui la sporirea calității umane a lumii, implicit la sporirea rolului pe care fenomenul componistic contemporan îl poate avea în procesul de ameliorare a climatului moral al unei lumi atît de greu amenințate, în acest timp, de pericolul alienării tehnice ?

Răspunsurile la astfel de întrebări vin din necesitatea dezvoltării și afirmării în continuare a culturii noastre muzicale la parametrii impuși de exigențele artei și culturii socialiste, de politica înțeleaptă a Partidului și Statului nostru pentru care muzica este una dintre căile foarte importante de ridicare a omului pe noi trepte de civilizație spirituală.

Vasile DONOSE

★

Muzicalitatea unei lumi sonore etnografice se manifestă — după părerea mea prin trei criterii artistice esențiale :

1) raportul muzică-om ;
2) viabilitatea tradiției ;
3) resursele sale expresive foarte bogate.

Raportul muzică-om la noi și-a păstrat în timp de cîteva mii de ani forma sa adevărată : parte componentă a tuturor trăirilor umane, exprimarea și impulsionarea acestora. Datorită acestui raport armonios muzica populară, este și în epoca civilizației tehnice de astăzi un element indisolubil al vietii noastre de toate zilele. Cîntecul popular aparține limbii materne a ficărui om, care nu numai ascultă cu drag comorile melodice ale culturii noastre milenare, dar le și folosește ca o hrană sufletească, ca o

autoexprimare a celor mai nobile și frumoase idei ale sale.

Al doilea criteriu se naște din acest raport muzică-om : cele mai vechi și adînci straturi folclorice conviețuiesc armonios în melosul popular formînd un tot unitar, o lume sonoră foarte omogenă. Linia continuă a evoluției muzicii populare mărturisește o energie și viabilitate extrem de mare, suficiente pentru mai multe secole de evoluție artistică.

Resursele expresive ale muzicii noastre au fost în secolul al XX-lea descoperite pentru muzica cultă modernă datorită creației lui Enescu, Bartók, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Mihail Jora și mulți alți creatori de seamă a artei noastre sonore. Prin prisma creației lor componistice a devenit lumea noastră muzicală parte integrantă a culturii universale. Dar muzica lor s-a dovedit o strălucitoare pornire spre alte culmi tocmai din cauza energiilor nebănuite ale melosului popular. Generații întregi și-au găsit impulsuri creatoare pătrunzînd în cele mai adînci straturi ale cîntecului popular milenar. Muzica noastră contemporană s-a născut din fuziunea muzicii populare și a muzicii culte care conține sugestii ale celor mai avansate puncte de vedere din muzica actuală.

Această fuziune permite ca muzicalitatea specifică populară să fie integrată plenar și fericit în dialogul perpetuu al oricărei culturi al tradiției și inovației, firește, în domeniul muzicii. Acest dialog contribuie în mod hotărîtor în păstrarea caracterului comunicativ uman al artei noastre muzicale fie cea mai avansată sub raport tehnic, componistic.

Postmodernismul, peste tot în lume se reîntoarce la cele mai strînse și armonioase raporturi artă-om. Această tendință în domeniul muzicii se manifestă prin revenire la o mai accentuată muzicalitate ; pentru noi izvorul veșnic viu al muzicalității se află tocmai în melosul popular.

Muzicalitatea unui popor, concretizată în opere artistice se cristalizează adesea în anumite permanențe culturale numite *arhetipuri* care atunci cînd au un suport natural se deschid larg spre universalitate putînd deci fi întîlnite, sub diferite forme, pretutindeni.

Șansele compozitorului de muzică cultă în a realiza un limbaj artistic durabil, prin operele sale, în sensul unei necesități spirituale continue, constă în a descoperi, a conștientiza aceste permanențe și în a le fructifica, în a le interpreta, la un alt nivel, într-un anume fel, în funcție de personalitatea fiecăruia. El oferă, în acest fel, receptorului de muzică, viziunea originală nouă, mereu reîmprospătată și din mereu alte unghiuri de contemplație, asupra acelorași inepuizabile permanențe.

Octavian NEMESCU

★

Consider *muzicalitatea* ca un concept care nu-l putem defini limitîndu-ne doar la sfera artei sunetelor. Sesizarea interferenței artelor de către gînditori, în decursul istoriei, este de fapt o recunoaștere a unui amestec de însușiri spirituale aparținînd domeniilor literaturii, muzicii artelor plastice sau coregrafiei, pe care le posedăm într-o mai mare sau mai mică măsură fiecare dintre noi. Aceste însușiri se manifestă fie în creație, fie în receptarea ei sau, în cazul muzicii — artă ce ni se relevă prin intermediari — și în interpretare.

De pildă, Lucian Blaga evidenția în anul 1923 în revista „Patria" din Cluj, un eveniment deosebit de semnificativ, sub titlul „Interferența artelor" și anume acordarea „premiului pictorilor francezi" poetului Paul Valéry : „Știm că Valéry e un poet cosmic înaripat, gînditor de o puternică viziune. Probabil pentru această viziune de o plasticitate extraordinară, a fost confundat cu un pictor". Autorul articolului subliniază în continuare ideea interferenței artelor : „...Michelangelo e un astfel de artist de interferență, nu fiindcă a fost și sculptor și pictor, ci fiindcă pictura sa este de natură sculpturală". Sau în „Introduction à la méthode de Léonardo da Vinci", Paul Valéry spune, referitor la aceeași problemă că discursul poetic trebuie să întrunească simultan"... elemente muzicale, raționale, semnificative și sugestive".

Desigur, aceste adevăruri recunoscute, nu mai necesită și alte exemple. Să mai amintim doar faptul că și în domeniul creației și interpretării folclorice, situația se prezintă identic. Vorbind despre *muzicalitatea românească*, mă gîndesc în primul rînd — și exclusiv — la acele elemente specifice care ne proiectează în universalitate, tocmai datorită particularităților noastre etnice inconfundabile, asemeni trăsăturilor caracteristice care definesc culturile inclusiv cele muzicale *ale tuturor popoarelor*. A considera muzicalitatea românească mai mult decît *egală cu sine*, mi se pare o concepție oarecum agresivă sau ca să folosim un termen profesional — *absolut nemuzicală*, pe care o resping cu toată hotărîrea.

Casiu BARBU

Simfonia a II-a cu cor de Mihnea Brumariu

Exponent al actualei generații de compozitori, cu o deschidere largă către tot ce înseamnă element novator în muzica universală, Mihnea Brumariu nu reprezintă doar revelația afirmării unui tînăr muzician de valoare ci, mai mult, o prezență artistică cu principii clar conturate, cu o maturitate creatoare deja dobîndită.

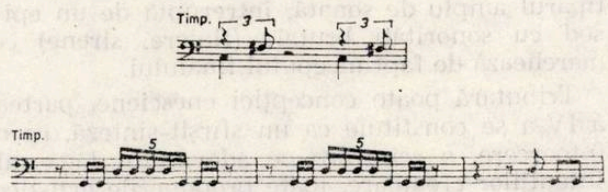
Cunoscut publicului bucureștean și din țară cu lucrări ca *Simfonia I, Concertul pentru clarinet* sau opera *„Matca"*, tînărul compozitor și-a manifestat intențiile artistice în direcția făuririi unei muzici a prezentului ce nu caută cu orice preț noutatea insolită, șocantă ci reflectă realitatea, cotidianul tocmai prin acea funcție elementară a artei de a oferi satisfacția estetică născută dintr-o profundă și cuprinzătoare viziune asupra fenomenului sonor universal și național.

Simfonia a II-a cu cor, „Glosă", pe versurile lui Mihai Eminescu, reprezintă pentru perioada actuală în creația lui Mihnea Brumariu, un posibil moment de referință. Prin concepția și structura spațiului sonor, ce se modelează oarecum după forma glossei, lucrarea urmărește parcursul destrămării muzicii pînă la formele ei primare cu aluzii la viersul folcloric și apoi a refacerii ei cu o permanentă suprapunere a planurilor evolutive și raportare la complexitatea limbajului contemporan.

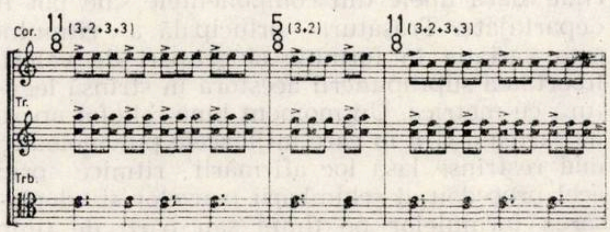
Cu prilejul primei audiții — septembrie 1988, Orchestra Radioteleviziunii, dirijor Cristian Brâncuși — cronica concertului consemna o „lucrare reprezentînd o posibilitate de expunere (transpunere pe muzică) a Glossei eminesciene în limbajul contemporan al tehnicii compoziționale, în care autorul își caută și selectează mijloacele pentru definirea unui drum propriu." În preajma sărbătoririi marelui poet român apelul la versurile sale este mai mult decît binevenit, chiar dacă nu apare intenționat ; problema integrării unei poezii într-o lucrare simfonică rămîne însă deschisă neîncetatelor controverse în rîndul muzicienilor și al literaților.

Urmărind ideea generală față de care se raportează construcția acestei lucrări (aceea a compunerii, descompunerii și recompunerii muzicii) se remarcă o anume succesiune a structurilor ce presupune firesc evoluția sau involuția planurilor melodice, ritmice, armonice, formale etc. de la început trebuind precizat faptul că noțiunea de simetrie se integrează nemijlocit acestei construcții, ca o rezultantă, fără a constitui un scop în sine sau un principiu. Însuși planul arhitectonic al simfoniei, ce respectă specificul tetrapartit al genului, cu o derulare neîntreruptă însă, slujește această afirmație căci, chiar dacă părțile pot fi sonată, coral-preludiu, sonată, sonată, o privire generală poate desemna o amplă formă de sonată a întregului cu consecințele ei simetrice.

Debutul lucrării înfățișează aspectul complex al muzicii realizat cu o sumă de procedee în care factorul melodic este subordonat unei învești mîntări modale. Planul vocal și cel instrumental desfășoară linii melodice variate de la structura esențializată în acorduri de cvinte la contururi sinuoase expuse la unison. Prezența unei formule ostinato, de obicei în compartimentul percuției, constituie un factor de continuitate în acest traseu muzical, chiar dacă nu își păstrează configurația : cvartă mărită la timpan în debut, iar în final, o cvintă perfectă cu rol chiar de cadență modală (Ex. 1).



Urmînd în general drumul de la complex către simplu (cu excepția părții a III-a) structura muzicală în partea I — după o dezvoltare a motivelor expuse în tema I — merge către o esențializare maximă în tema II marcînd chiar o cotitură prin dispunerea pe verticală izoritmică și cu unisoane (Ex. 2). Asimetria ritmică — cu aluzii la specificul popular arhaic — este compensată de simetria revenirilor motivice iar echilibrul părții este restabilit de repriza temei inițiale modificate.



Ideea unității și continuității tematice se menține în desfășurarea orizontală a lucrării

independent de procesul evolutiv sau involutiv pe care îl slujește.

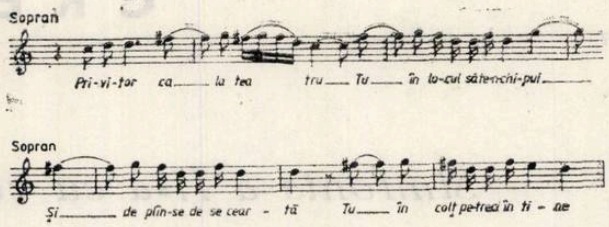
În partea a II-a modalitatea de expunere se reduce la cîțiva termeni ai unei structuri melodice derivate din cea a viorii din tema I, mai complicată și mai sinuoasă, etalîndu-și consecvența prin procedeul repetitiv unitar în sine dar în același timp posesor de forțe motrice prin care se ajunge la o nouă configurație în partea a III-a. Întreruperile prin motive semnal pun în lumină pregnanța elementului ritmic cu un rol hotărîtor în definirea conținutului muzical. Continuitatea fluxului sonor nu este astfel o caracteristică exclusiv formală ci are consecințe și în plan amănunțit și anume asupra transformărilor continue dialectice chiar, la care sînt supuși parametrii creației slujind ideea unei opere a actualului veac.

Secțiunea a II-a a simfoniei reface concepția desfășurării muzicale anterioare abordînd procesul de recompunere a muzicii de la formele ei primare, versul (intervenția recitatorului) către stadiul actual. Suprapunerea poeziei pe muzică depășește cadrul măsurat al artei sonore evoluate iar factorul temporal este cel ce imprimă ritmul și sincronizarea celor două elemente a căror traiectorie se desparte însă reflectînd posibilitatea coexistenței celor două stadii evolutive : versul ca formă primară, muzica, sub formă avansată datorită îmbogățirii treptate a tematicii orchestrei. O falsă repriză intervine aici, dacă am lua în considerație tiparul amplu de sonată, întreruptă de un episod cu sonorități brutale (fluiere, sirene) ce marchează de fapt începutul finalului.

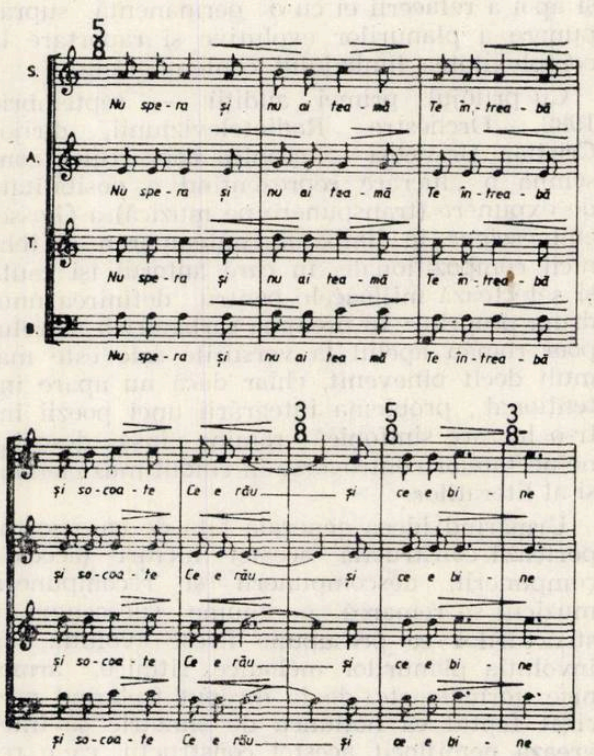
Tributară poate concepției enesciene, partea a IV-a se constituie ca un sfîrșit-sinteză, ca o întoarcere, o reintrare pe adevăratul făgaș al intențiilor creatoare, toate propunerile artistice anterioare fiind recapitulate temeinic fără a fi însă repetate identic. Astfel acea dezintegrare a muzicii, idee pe care am socotit-o ca element de plecare în analiza lucrării, apare ca un proces fragmentat, organizat și cu un mers sigur către un rezultat fără echivoc.

Factorul ritmic nu capătă virtuți independente de cele ale melodiei, portretul tematic fiind gîndit ca un ansamblu închegat, fluid, chiar dacă unele din componentele sale pot fi departajate. Trăsătura principală a ritmului este variația în formule și grupări de valori, libertatea suprapunerii acestora în strînsă legătură cu metrica. Un moment bine reliefat apare în partea a II-a în care mijloacele pur melodice mai restrînse lasă loc afirmării ritmice prin acel procedeu al schimbării pauzelor și deplasarea formulelor pe timpi sau părți de timp diferite ceea ce poate fi o posibilă sugestie a permanentei mișcări prin schimbare, ce naște nesiguranță deci relativitate. (Ex. 3).

Deși nu constituie un scop urmărit ca atare, structurile modale pot fi un criteriu de secționare a materialului muzical, corelate cu expresia conținutului în sine. Poate de aceea modu-



rile nu au o configurație unică ci maleabilă, uneori alterată. Astfel, centrul de „re" se impune la începutul acestei lucrări — cu nuanțe mixolidice apoi eliptic de unele funcțiuni și cu alunecări spre tonalitate. Deși imaginea modală se desfășoară preponderent melodic sintezele de ordin armonic nu lipsesc, traduse prin suprapuneri de cvinte (în special în vocile corului) și cadențe tipice cu treapta a II-a. Ideea secundă a formei de sonată din partea I impune și o schimbare modală, pe „la", aici eminamente diatonic, caracterul specific fiind coroborat cu paralelisme de cvinte și octave iar încheierile, cu subtonul eolic. În a III-a secțiune, coexistența planurilor muzicale și verbale într-o relație anacronică ca și mersul lor divergent presupune și o ambiguitate de ordin modal. Funcțiunile gravitează în jurul sunetului „do" dar momentele cadențiale luminează o posibilă inflexiune către „sol". Procedeul are ecou și în finalul simfoniei, care, deși revine la structurile de „re" și „la" ale începutului (ca o adevărată repriză) aduce și elementul surpriză ca de pildă în modul de „la" cadența pe „do", oglindind poate acele pendulări, căderi și urcușuri sugerate în versul ce reprezintă de fapt chintesența poeziei eminesciene : Ce e rău și ce e bine. (Ex. 4).



Mișcarea vocilor în simfonie reprezintă un parametru important al construcției în strînsă legătură cu problematica lucrării. Apelul este firesc la formele polifonice cu precădere aplicate la vocile corului. Relaționarea planurilor vocale și instrumentale presupune însă o tratare mai complexă. Ele au fie un drum paralel dar bine individualizat de fiecare dată fără preluări sau interferențe, fie suprapuneri neconcordante (în partea a III-a în care urmează direcții diferite ce se raportează permanent recitării) sau momente complementare în care corul adoptă poziția de comentator (ca în tragediile antice) al discursului poetic.

Rolul de a pune în valoare problematica și poematica glossei eminesciene revine în mare parte recitatorului dar relevarea semnificațiilor majore din unele versuri se datorează valențelor ansamblului vocal. Ca un strigăt al disperării apare punctul culminant al celor patru voci încheind strofa, în partea a III-a, cu „Ce e rău și ce e bine" iar acea accelerare măsurată din final, cînd corul demarează treptat asemenea formării unui sunet la un instrument greoi, se substituie înțelesurilor din cuvintele „Vreme trece, vreme vine" ce ar putea sluji drept motto simfoniei.

Orchestra folosită de compozitor în această lucrare este cea completă, cu un bogat compartiment al suflătorilor, percuției, cu pian și orgă. Acest din urmă instrument se confruntă mai mult cu rolul de susținător armonic și mai puțin cu acela de supradimensionare a sonorității sau de culoare, momentele individualizate apărînd doar în final. Intervențiile orgii se traduc mai ales prin menținerea echilibrului din postura unui factor exterior care privește și veghează obiectiv prefacerile interioare.

Compartimentul percuției este însă deseori în prim-planul nivelului timbral, capacitățile sale de expresie și de cromatică fiind chiar preferate suflătorilor. În partea a II-a, de pildă un adevărat recital al percuției (vibrafon, timpan, tom tom grav, tobă mare, glockenspiel, pian, orgă) acaparează sonoritatea ca o aluzie la formele primare de manifestare artistică în care euforia ritmică și rezonanța instrumentelor lovite poate sugera haosul unei lumi ancestrale dar totodată și stress-ul, agitația, duritatea existenței de azi și dintotdeauna.

Forma în simfonia lui Mihnea Brumariu se modelează în funcție de conținutul melodico-ritmic aferent ideaticii generatoare, fără a fi însă un produs întîmplător, rezultant sau neconcludent. Există o corelație bine stăpînită dintre modalitățile variate de structurare și conducere a materialului muzical, în traiectoriile sale de la simplu la complex și invers, și forma pe care o îmbracă ansamblul. Fie că ne referim la tiparele fiecărei secțiuni ce se raportează în genere la sonată — cu libertățile și modernizările epocii (raporturi tono-modale variate, dezvoltări reduse, reprize false sau modificate) fie că semnalăm arhitectura întregului ce oferă aceeași formă de sonată dar amplă, contururile sînt precise — fără a fi agasante — trasate de un condei sigur și temeinic fundamentat. Din acest punct de vedere putem sublinia și relația cu textul eminescian care, în sine posedă o exprimare clară și cu anumite rigori de formă ceea ce ar putea constitui și unul din motivele opțiunii compozitorului. Un alt element caracteristic glossei și pe care autorul nu-l exclude gîndirii sale artistice, este simetria existentă din amănunt și pînă la imaginea survolată a partiturii. În această permanentă pendulare de structuri ce se nasc, se descompun și renasc într-o dialectică naturală, simetria își are locul său bine stabilit, dar firesc, fără a fi determinant tot astfel cum versul cheie al poeziei eminesciene „Vreme trece, vreme vine" subordonează întreaga problematică a acesteia dintotdeauna și întotdeauna actuală, reală, profundă așa cum se dorește și muzica *Simfoniei a II-a* de Mihnea Brumariu.

Ruxandra ARZOIU

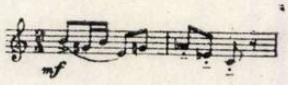
LUCIAN VLĂDESCU

Tînărul compozitor Lucian Vlădescu aparține generației deceniului 6 (născut la 14 octombrie 1952) ; s-a format la clasa unui muzician de aleasă ținută și de mare exigență — prof. Dan Constantinescu ; s-a integrat în complexa și pasionanta muncă pedagogică la Școala populară de artă din Tîrgoviște dar se află deasemeni în frontul celor ce modelează și direcționează activitatea de masă la Centrul județean pentru îndrumarea mișcării de amatori din orașul cu efigie istorică. O fișă concludentă și în același timp reprezentativă pentru această generație atît de dotată însă conștientă de responsabilitățile majore care îi revin în formarea și modelarea omului nou prin intermediul artei sunetelor.

Lucian Vlădescu a înțeles și mai ales a demonstrat apetență în special pentru genul cel mai accesibil, cel coral, atît de dificil însă cînd dorești ca mesajul să fie învesmîntat într-o haină melodică în care să se deceleze o amprentă personală, într-o școală de compoziție în care expresivitatea corală are strălucite tradiții. Să te integrezi tradiției și să-ți cizelezi un glas propriu — iată ce se remarcă la o primă analiză a creației tinărului compozitor. Ca să te numeri mereu printre laureații Festivalului național „Cîntarea României", să obții lauri la o competiție internațională la numai cîțiva ani de la absolvirea conservatorului înseamnă nu numai talent ci și muncă îndîrjită. Cum un profil are o desfășurare cronologică, vom parcurge astfel evoluția tînărului creator.

În debut, *Rondo pentru pian* (1974) care, peste aproape un deceniu, vede lumina tiparului în culegerea *Piese pentru pian de compozitori români*, ediție îngrijită de un maestru al muzicii românești contemporane — Theodor Grigoriu.

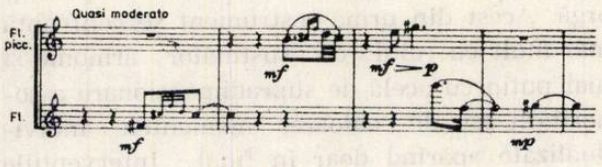
O piesă de școală la prima vedere, *Rondo*-ul dezvăluie cunoașterea profundă a orizontului stilistic al muzicii pentru pian a secolului XX, precum și a puternicelor rădăcini, Enescu, Bartók. Scrisă „dintr-o respirație", lucrarea, bogat cromatizată, exploatează în diverse formule melodice sau ritmice, integral sau secționat, motivul :



Jucăuș, cu oscilații agogice înlăuntrul unui Allegro vivace pe care-l mărturisește la începutul piesei (între *accel.* și *piú lento)*, Rondo-ul se desfășoară ca un murmur, ca o furtună interioară în varii nuanțe de piano — *sub. p., mp.*, din cînd în cînd cu un geamăt de sforzando în paginile de velocitate ; pentru ca în secțiunea finală să ajungă la nuanța maximă — *fff.*, întreruptă totuși de o amintire a debutului *(piú lento, piano)*, revenind hotărît într-un Presto viguros cu un interesant desen agogic schimbat la fiecare măsură (1/4, 6/16, 7/16, 5/16, 8/16), această din urmă diviziune a măsurii inițiale 2/4 îmbrăcînd stretta finală.

Urmează *Concertul pentru pian, instrumente de suflat și percuție* (1975), prezentat în concert public în 1975 de Orchestra de studio a Conservatorului *„Ciprian Porumbescu"*. Concentrat într-o singură parte, quasi moderato, opusul amintește exemple „clasice" de acum, dar cred că tocmai aici este meritul compozitorului, de a arăta că „știe" să scrie, nu printr-un epigonat factice, pentru o structură instrumentală, ingrată cînd nu posezi tehnica acestei formule orchestrale destul de des utilizată, inevitabil deci supusă comparației.

Urmărind evoluția nucleului generator :



revine în memorie *Rondo*-ul, aceeași structură ritmică, aceleași salturi intervalice, un arhetip ce se va „plimba" cu dezinvoltură în interesante dezvoltări sau concentrări, de la suflătorii de lemn la pian și apoi cu reverberații ritmice la percuție.

Accentuam la începutul acestui periplu în creația lui Lucian Vlădescu, asupra deschiderii sale către genul vocal. O primă împlinire — *Cantata pentru cor și orchestră* (1976), interpretată în primă audiție de Orchestra și corul Radioteleviziunii Române în iulie 1976 — un gir de calitate ce nu poate fi pus sub semnul întrebării.

Titulatura impunătorului Festival național devine o nouă creație *„Cîntare României"* pentru cor mixt și pian. O interpretare de ținută — Corul petroliștilor din Moreni, sub bagheta compozitorului, asigură un bine meritat premiu I. Pe versuri inspirate (Vasile Chiriuc) :

Se prinde în horă țara cu cîntece măiestre
Slăvind Partidul vrerii, al visurilor zbor
Prin muncă avîntată sporim a țării zestre
Se-nalță România sub mîndrul tricolor.

se desfășoară un discurs melodic de factură modală, sugerînd un caracter rubato prin jocul dintre *molto rit.* și *a tempo.*

O primă confruntare internațională confirmă valoarea tînărului creator — Diploma de onoare la Festivalul internațional de la Llangollen — Marea Britanie, 1980. Astfel, *Balada pentru cor a capella „Balaurul"*, pe versuri de Vasile Alecsandri, lărgește introspecția compozitorului în variatele modalități corale de factură populară. Recitativele alternează cu narațiunea corului mixt sau a celor doi soliști — tenor și bas, asigurînd o fluență a discursului sonor dar și contrastul necesar.

Urmează ciclul *Sonete de August* (1980) tot pentru cor a capella, primul dintre ele fiind încununat cu Premiul I la Festivalul național „Cîntarea României" secția creație și publicat deasemeni, în antologia *Cîntece patriotice* (Editura Muzicală, 1983).

Despre aceste sonete (ambele pe versuri de George Coandă), pentru cor mixt, am putea spune că ele urmează sfaturile de neprețuit ale maestrului D. D. Botez, care scria în prezența la antologia amintită : „...cîntul coral aparține marilor mase. Dacă vrem să ne adresăm lor și să fim înțeleși, este necesară mai ales cantabilitatea stilului melodic, armonia corectă, și nu atît de complicată, fără încărcături inutile. Să încercăm orice metodă, orice mijloc pentru a face din cîntecele noastre creații care să emoționeze, să îmbărbăteze și să placă coriștilor. Atunci putem spune că am reușit".

O prezență insolită în registrul compozițional al lui Lucian Vlădescu — *Jazzonia* — 3 lieduri pentru voce (mezzosoprană) și pian pe versuri de Carl Sandburg și Langstone Hughes (1981), audiție publică 1982, la Sala Dalles. Autorul stăpînește expresivitatea, stilul tipic genului. Rezultatul ? Trei miniaturi ce pot colora repertoriul oricărui vocalist.

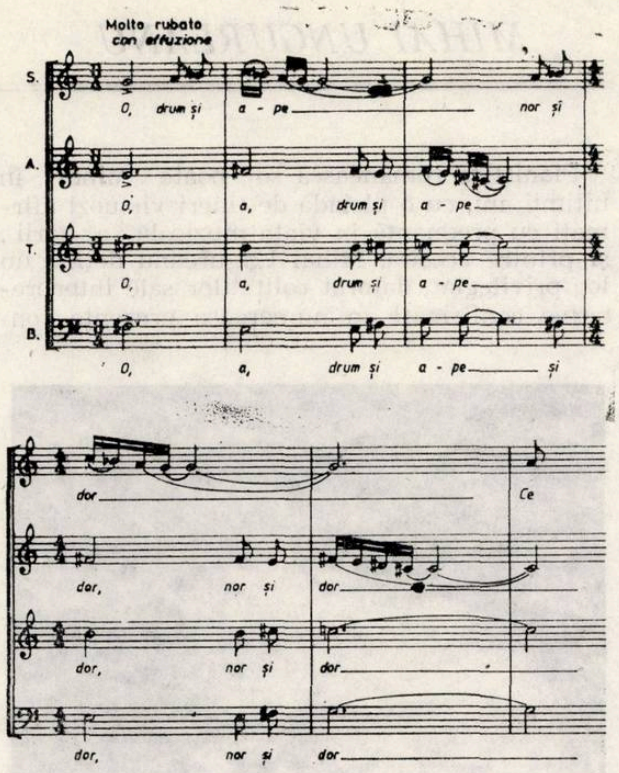
Revine la matca folclorică cu *Patru cîntece pentru cor de femei* (1982—1983) pe versuri populare din folclorul nou : *Zboară cucul spre pădure, Pe unde merge dorul, Frunză verde de ferigă, Brădișor bătut cu ace.*

Patru creații simple dar nu simpliste în care firul poetic este servit de o linie melodică firește de factură modală, pe un ambitus restrîns, cu precădere de cvintă.

Cîntecul obîrșiei pe versuri de Lucian Blaga ; scris pe un mod lidian, corul, pentru voci mixte, prezintă discursul sonor, nostalgic, mai întîi într-o expresie diatonică, în strofa a doua ușor alterată ca, în final, pe filosoficul traiect poetic :

O, drum și ape, nor și dor
Ce voi fi cînd m-oi întoarce
La obîrșie, la izvor
Fii-voi dor atuncea, fii-voi nor ?

să undulască într-o expresie bogat cromatizată.



O confruntare cu un crochiu din perioada studiilor — *Mică temă cu variațiuni pentru pian* — 1973, revăzută în 1983, ne dezvăluie șantierul de creație pentru lucrările destinate acestui instrument, pe care le-am analizat mai sus.

Revine către muzica dedicată ansamblului coral cu 3 piese înregistrate și pe disc : *Alegem azi Partidului cîrmaci*, odă pentru 2 soliști (soprană și bariton), cor mixt și orchestră (1984), *Ceaușescu, Partid, Popor* — cantată pentru 4 soliști (sopran, mezzosopran, tenor, bas), cor mixt și orchestră (1986) și *Eroul națiunii* (1989), lucrare premiată la Concursul omagial „Slăvim în cîntec eroul națiunii". În aceeași zonă a cîntecului militant-revoluționar se înscriu și piesele corale *Republica trăiască-n libertate, Românie, scumpă țară, Sondorii sînt la datorie.*

Desfășurîndu-și activitatea în orașul romanței, Tîrgoviște, era firesc ca tînărul compozitor să participe și la acest act de cultură.

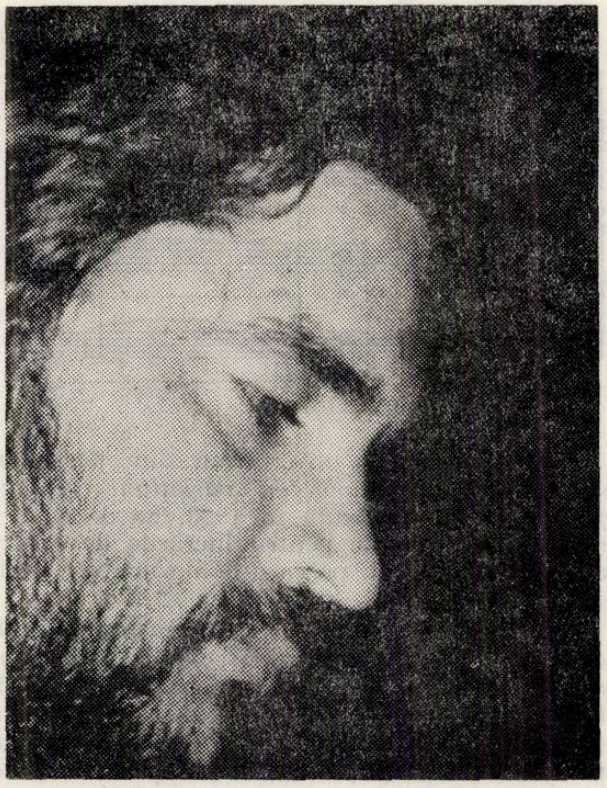
Astfel, putem cita dintre lucrările apreciate de juriul concursului „Crizantema de aur" : *În zi de toamnă românească, Acum e iar o toamnă de romanțe* (versuri C. Manolescu), *Cu 20 de crizanteme* (versuri de George Coandă).

Așadar, un tînăr creator, angajat pe deplin în comandamentele educației de mase, investigînd cu succes genurile ample, de certă vocație în domeniul coral.

Ianca STAICOVICI

MIHAI UNGUREANU

Pianistica românească se poate mîndri, în ultimii ani, cu o pleiadă de tineri virtuozi afirmați cu pregnanță în viața muzicală a țării ; și printre aceștia, Mihai Ungureanu deține un loc privilegiat, datorat calităților sale interpretative confirmate în numeroase prezențe con-



certistice și camerale ce l-au făcut cunoscut publicului meloman din Capitală și din centrele culturale ale țării.

După absolvirea Liceului de muzică din orașul natal, Craiova, Mihai Ungureanu a urmat cursurile clasei de pian a Conservatorului bucureștean, sub îndrumarea lui Dan Grigore și apoi a Ioanei Minei. Tînărul pianist s-a remarcat prin seriozitatea și maturitatea abordării unui repertoriu mereu îmbogățit cu opusuri fundamentale din marea literatură a pianului, prin tehnica riguroasă și tușeul rotund și amplu totodată ; în 1977, laurii premiului I la prima ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" încununau munca asiduă de continuă cizelare și autodepășire, performanța fiind reeditată la mai toate edițiile ce au urmat.

Numele lui Mihai Ungureanu a figurat pe afișul de concert încă din anii de liceu, alături de Filarmonica din Craiova dirijată de Theodor Costin, sau chiar în recitaluri ; ulterior, concertele și recitalurile susținute la Ateneul Român și la Conservator l-au recomandat publicului bucureștean ca o certă valoare a școlii interpretative românești. Un moment de referință pentru începuturile carierei sale a fost interpretarea *Concertului nr. 2* de Brahms în compania orchestrei Radioteleviziunii sub bagheta lui Carol Litvin ; era atunci în ultimul an de studii.

Paralel cu activitatea desfășurată, din 1981, ca solist al Filarmonicii din Craiova, Mihai Ungureanu figurează frecvent în concerte alături de filarmonici din țară, solicitarea sa atît ca solist cît și ca partener în concerte camerale confirmînd și determinînd o popularitate incontestabilă.

Repertoriul său extrem de bogat și divers — de la Bach și Scarlatti la Haydn și Mozart, de la marii romantici la muzică de Gershwin — permite realizarea unor programe de mare dificultate și varietate în același timp, menite a-i reliefa valențele interpretative de excepție. O profundă cunoaștere a stilurilor și un anume echilibru al proporțiilor cenzurat cu severitate de un autocontrol permanent ce nu acceptă lejeritatea — chiar aparentă — a unei evoluții improvizate, caracterizează personalitatea sa artistică. Lucrările tălmăcite de Mihai Ungureanu capătă o soliditate de construcție uneori de dimensiuni monumentale, alteori străbătute de un fior romantic ce-l apropie de învolburata poezie a trecutului veac. Nu întîmplător, Dumitru Avakian, comentînd evoluția sa în recitalul din 22 martie 1988 susținut la Ateneu, sublinia, în interpretarea *Sonatei în si minor* de Liszt „nivelul captivantei arderi lăuntrice, înnobilatoare a demersului interpretativ, cu acel relief interior ce susține marile edificii sonore" (Muzica nr. 6/1988).

Concertele de Beethoven (și nu sînt mulți cei ce se pot mîndri la 30 de ani cu includerea tuturor lucrărilor concertante beethoveniene în repertoriul curent !), concerte de Ceaikovski, Liszt, Chopin, Brahms sau Rahmaninov au răsunat, nu o dată, sub cupola Ateneului sau pe scena sălii Radio în interpretarea avizată, sobră, fără false străluciri, a pianistului Mihai Ungureanu. În 1985, după evoluția sa în *Concertul nr. 5* de Beethoven alături de orchestra Radio dirijată de Paul Popescu, Viorel Cretu nota în revista „Muzica" : „O intenționalitate expresivă a reieșit limpede din frazare și dinamică, în concordanță cu datele estetice și arhitectonice ale muzicii. Dacă adăugăm aici și faptul că totul este departe de un mod de interpretare ultracorectă, impersonală, fără relief, ne vom apropia inevitabil de concluzie în sensul sublinierii unei sensibilități exprimîndu-se autentic și convingător fără a se îndepărta de datele fundamentale ale partiturii" (Muzica nr 4/1985). Doi ani mai tîrziu, Olga Grigorescu evidenția redarea *Concertului* de Ceaikovski (alături de filarmonica din Craiova dirijată de Remus Georgescu) „cu un fericit echilibru între exprimarea romantică pătimașă și discreta confesiune, cu o tehnică bine stăpînită în

momentele de virtuozitate, cu sunet îngrijit, ton reținut, interiorizat.

Pentru aceste multiple calități ce vădesc o personalitate artistică temeinic conturată, A.T.M. i-a acordat, în 1987, premiul pentru interpretare.

Înregistrări realizate la Radioteleviziune și la casa de discuri „Electrecord" îmbogățesc, cu fiecare an, realizările sale în plan artistic ; în curînd va înregistra un nou disc în care vor fi incluse două concerte de Saint-Säens, adăugîndu-se astfel celor precedente care-l prezintă în ipostaze camerale alături de trio „Consonanțe", de violonista Luminița Rogacev în *Sonata a III-a* „în caracter popular românesc" de Enescu și de violoncelista Ioana Ostafi-Dancu într-un amplu program cuprinzînd transcripții din literatura violonistică.

Ultimele stagiuni au însemnat pentru Mihai Ungureanu afirmarea peste hotare în recitaluri susținute în orașe din Italia, precum și în U.R.S.S., manifestări care-l situează, la rîndul lor în elita tinerei generații de interpreți din țara noastră.

★

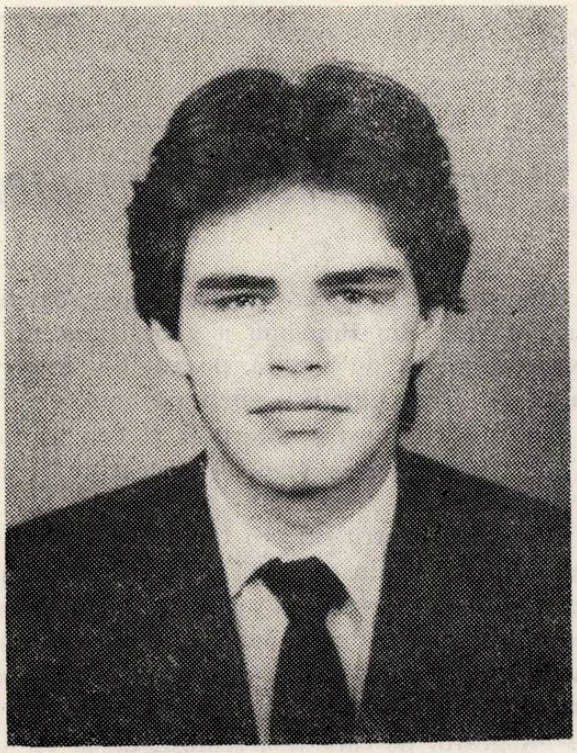
GABRIEL CROITORU

În 1987, la concursul „Ciprian Porumbescu" de la Suceava, un foarte tînăr violonist obținea „Lira de aur", după ce, cu un an înainte, fusese încununat cu premiul I ; se numea Gabriel Croitoru și evoluția sa vădea calități ce prefigurau, încă de atunci, personalitatea unui solist de înaltă clasă.

Dotat cu un talent aparte, susținut de o tehnică sigură, de seriozitate și tenacitate dovedite în migala muncii de șlefuire a fiecărui opus inclus în repertoriu, Gabriel Croitoru a confirmat, în anii ce au urmat, frumoasa impresie produsă în concurs. La numai 14 ani, în prima sa competiție internațională, tînărul violonist ieșea învingător candidînd la concursul Wieniawski, alături de interpreți de 20 ani ! „A învinge" este, se pare, deviza acestui muzician pentru care nu există obstacole de netrecut, pentru care drumul în viață se deschide larg, trasat cu realismul și încrederea pe care fiecare nouă realizare le justifică cu strălucire.

Devenit student al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — (continuînd, paralel, studiul cu Ștefan Gheorghiu), Gabriel Croitoru se afirmă în viața muzicală prin numeroase concerte și recitaluri, apariții la televiziune, bogata sa activitate fiind răsplătită cu premiul I la toate edițiile Festivalului Național „Cîntarea României", premiul C.C. al U.T.C. pentru merite deosebite în activitatea culturală și artistică, premiul U.A.S.C.R. și al revistei „Amfiteatru" pe anul 1988 ș.a. Și în fiecare an, un nou premiu în concursuri internaționale de anvergură s-a adăugat unui palmares deja bogat — Gabriel Croitoru este laureat al concursurilor Paganini, Kreisler, Marguerite Long-Jaques Thibaud, Tibor Varga, Zino Francescatti.

Acest din urmă premiu, obținut în 1987 la prima ediție a concursului ce se desfășoară la Aix-en-Provence, i-a adus multiple satisfacții, concretizate în concerte susținute ulterior la



Marsilia, apoi, alături de orchestra de tineret a țărilor mediteraneene, într-un lung turneu în Franța și Spania.

Dacă în 1987, Jaques Longchampt elogia interpretarea dată *Concertului nr. 1* de Paganini, în care, „triumfînd asupra dificultăților diabolice acumulate de Paganini în *Concertul* său, cu o exactitate ritmică și o vivacitate debordantă, flacăra ardentă, strălucirea personală a tușeului său s-au desfășurat plenar", cîteva luni mai tîrziu, după concertul ce a avut loc la 22 aprilie 1988 la Saint Victor, Lucien Guerinel scria că „Gabriel Croitoru a trecut „proba" marsellieză cu un deplin succes — acesta este cuvîntul potrivit ; *Sonata in la* de Bach este un test deosebit de dificil, ca și *Concertul în la minor* (interpretat într-o manieră sclipitoare) ; alături de acestea, cele două bisuri oferite — partea I „Lăutarul" din *Suita „Impresii din copilărie"* de George Enescu și *Sonata a III-a* de Eugene Ysaye — au permis confruntarea palmaresului său cu realitatea și concluzia este

evidentă : Gabriel Croitoru are deja maturitatea, siguranta și sonoritatea generoasă a unui adevărat solist, atît sub aspect interpretativ cît și stilistic." (Le Provençal").

Sînt calități pe care tînărul virtuoz le-a pus în lumină și în recitalurile susținute în stagiunea trecută la Ateneu (interpretarea conferită *Sonatei a II-a* de Enescu în compania Vioricăi Rădoi putînd fi considerată moment de referință) sau în recentul concert din sala Radio în care, sub bagheta lui Gheorghe Costin, a readus în atenția publicului bucureștean *Concertul nr. 1* de Wieniawski, lucrare de o deosebită frumusețe și dificultate, prea puțin cunoscută și cîntată.

Notorietatea de care Gabriel Croitoru se bucură în lumea muzicală a determinat invitarea sa la realizarea unui disc compact cuprinzînd două concerte reprezentative din literatura viorii — *Concertul* de Ceaikowski și *Concertul nr. 1* de Paganini, disc lansat în circulație în toamna anului 1988.

A. F.

EXPOZIȚIE: DINU LIPATTI — FOTOGRAF AMATOR

Sala din str. Brezoianu a Asociației Artiștilor Fotografi din România a găzduit recent o expoziție pe cît de inedită, pe atît de interesantă — „Dinu Lipatti — fotograf amator".

Da, celebrul nostru interpret și compozitor a vădit în scurta sa viață și reale calități de artist-fotograf.

Dragostea pentru cei din familie și, în general, pentru cei din preajma sa, pentru o serie de personalități culturale, pentru natură, pentru portul popular românesc, pentru orașul natal și înclinația sa spre reverie dar și spre un umor subtil s-au concretizat în numărul mare de fotografii, pe care le-a realizat de la vîrsta de 10 la 33 de ani.

Dintr-o arhivă de 600 de fotografii cu clișee originale, păstrate cu pioșenie în țară de către familia marelui pianist român, Asociația Artiștilor Fotografi a selecționat 80 de imagini care ilustrează în mod grăitor subiecte dragi autorului lor, redate cu nostalgie, dragoste, umor și cu un ascuțit simț al observației.

Expoziția se deschidea cu fotografia cea mai timpurie, intitulată „Ambasador la 5 ani", realizată în 1928, reprezentîndu-l pe fratele artistului — prof. Valentin Lipatti care avea să îmbrățișeze cariera diplomatică. Acesta este redat în numeroase alte imagini, alături de autorul fotografiilor, așa cum mai multe imagini evocă pe părinții artistului și pe soția sa, Madeleine Lipatti.

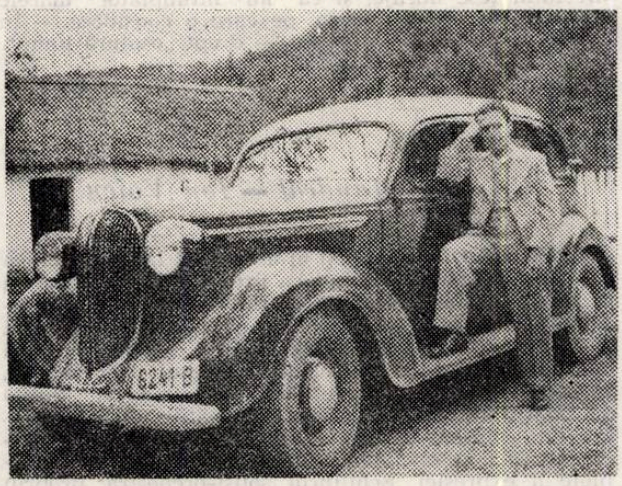
Se pare că autoportretul l-a preocupat adeseori pe Dinu Lipatti, surprinzîndu-se în ipostazele cele mai diferite — cîntînd la pian, stînd pe bancă gînditor sau plimbîndu-se cu brișca prin Fundățeanca, în fața mașinii etc. Ultimul său portret este realizat la Geneva în 1950, cu puțin timp înainte de a se stinge atît de timpuriu.

Autoportret — 1937

În afara portretelor sale și ale membrilor familiei, Dinu Lipatti a imortalizat și pe profesorii săi de muzică din țară — Florica Musicescu și Mihail Jora, cît și alte personalități,

Eu sînt fotograful — 1937

Ultimul portret de la Geneva — 1950



„6241 — B"

dintre care amintim pe dirijorul George Georgescu, savantul Ion Cantacuzino, dar și oameni simpli, din popor, cu precădere cei din Fundățeanca, surprinși în costumele lor naționale, în zi de lucru sau de sărbătoare. Expoziția a fost bogată și în peisaje din țară sau din străinătate. Atrăgeau atenția imagini de odinioară din București sau din Roma, Viena și Schönbrunn.

Așadar, o expoziție inedită, care a prilejuit vizitatorilor din Capitală cunoașterea unei noi fațete, la fel de sensibilă, a talentului multilateral al ilustrului nostru compatriot.

Madeleine KARACAȘIAN

La Filarmonica „George Enescu" Centenar Eminescu

Gheorghe Dumitrescu — „Luceafărul"

În acolada unui an calendaristic, întreaga suflare românească, — artiști și iubitori de artă —, omagiază pe „Luceafărul poeziei românești". Dovedindu-și mereu receptivitatea la sensurile majore ale culturii noastre, muzicienii și-au propus să-l evoce pe marele nostru bard în concerte și spectacole care, prin înalta lor ținută artistică, să exprime dimensiunea creației eminesciene în conștiința contemporaneității. Printre aceste numeroase manifestări, poate una dintre cele mai marcante — în virtutea amplorii viziunii sintetice — a fost prilejuită de concertul vocal-simfonic al orchestrei și corului Filarmonicii „George Enescu", condus de invitatul Petre Sbârcea, din serile de 18, 19, și 21 mai. Ne vom referi la primul din aceste concerte, ce au făcut cunoscută melomanilor bucureșteni marea confruntare a compozitorului Gheorghe Dumitrescu cu „summa" poeticii filosofice eminesciene, în *Oratoriul-balet „Luceafărul"*.

Elaborat în 1979 și prezentat în primă audiție tot la Ateneul Român — în 1981 sub bagheta dirijorului Paul Popescu —, *Oratoriul-balet „Luceafărul"* reprezintă un punct culminant al aspirațiilor compozitorului către spiritul creației eminesciene. Considerîndu-l pe Eminescu sîmbure și pisc al devenirii sale creatoare, Gheorghe Dumitrescu a încercat (după modelul eminescian) să-și proiecteze creația ca un moment de sinteză, lacom în acumularea verbelor artistice, dar mai ales în declinarea lor întregitoare — și mărturie stau creațiile din monumentalul ciclu al „Jertfei", în care, presărate ca într-o masă stelară, stau „luceferii" poemelor eminesciene. De la opera *Decebal, op. 141* (din 1957) și trecînd prin opera *Răscoala, op. 48*, prin opera de o deschidere singulară în creația contemporană — *„Geniu pustiu"*, *op. 112*, prin opera *Orfeu, op. 133*, oratoriul-dramatic *Memento-mori, op. 155*, pînă la drama muzicală populară *Avram Iancu, op. 160* (din 1986) —, dimensiunea implicării compozitorului Gh. Dumitrescu în lirica mai marelui sufletului românesc", Mihai Eminescu, ni se dezvăluie prin gesturi muzicale ample, impresionante prin forța și lirismul expresiei. De asemeni, nu putem uita ciclul de 25 de madrigale pentru cor a cappella considerat de către specialiști ca un tratat de artă corală românească, ca o „comoară" muzicală (Anton Dogaru).

Revenind asupra momentului proiecției artistice a oratoriului-balet *Luceafărul* — subliniem claritatea concepției, fermitatea și plasticitatea gestică ce au fost atributele prestației dirijorului Petre Sbârcea.

Deși lucrării i-a lipsit dimensiunea coregrafică — anumite momente muzicale dedicate mișcării coregrafice fiind chiar decupate din rațiuni de adaptare la specificul concertistic al prezentării —, muzica și versul (de o nobilă proiecție corală, vocală și simfonică) au fost suficiente pentru a asigura accesul fiecărui meloman spre Parnasul eminescian — acolo unde timbralitatea romantică, românească, dedusă din lumea mirifică a basmelor noastre, sau eterica simplificare sonoră — ca ipostază a Luceafărului detașat de cele lumești —, se împlinesc, blînd, în aceeași lumină ce Hyperion, peste lume o revarsă.

Sub conducerea profundă și echilibrată a dirijorului George Sbârcea și cu concursul soliștilor ; Gabriel Năstase — un „Luceafăr" cu o destul de frumoasă deschidere tenorală în registrul înalt ; Nicolae Andreescu — un Cătălin aplecat cu o timbralitate cuminte spre cele lumești — ; Monica Teodorescu — o Cătălină cu o emisie ușor voalată și care pe alocuri stînjenește dezinvoltura interpretării — ; Mihnea Lamatic — un Demiurg a cărui postură dramatică nu a fost dintre cele mai pregnante — au recuperat esența dar și litera mariajului dintre muzică și poezie. Dorim să evidențiem și importanta contribuție a corului Filarmonicii „George Enescu", îndrumat în asimilarea acestei ample și dificile pagini vocal-simfonice de către maestrul de cor Mihai Diaconescu. Omogenitatea emisiei vocale, nuanțarea atentă și în deplină concordanță cu sensurile expresive ale partiturii — de interiorizată trăire lirică —, au conferit o aură de rafinată și densă policromie timbrală.

Pe parcursul celor patru tablouri vocal-simfonice, în care trama sonoră a evoluat dinspre registrul armoniei cosmice (Tabloul I — „Coboară-n jos Luceafăr blînd...") spre cel al pitorescului idilic dar și fastuos (din Tabloul al doilea — „Cătălin, viclean copil de casă...") apoi spre cel al dramaticei confruntări dintre Luceafăr și Demiurg pe fondul unei impresionante spațializări sonore care prin aglomerări de planuri timbrale sugerează Cosmosul (Tabloul al III-lea — „Un cer de stele dedesupt, deasupra-i cer de stele"), spre a finaliza prin răscolitoarea meditație a Luceafărului (Tabloul al IV-lea — „Ce-ți pasă ție chip de lut...") — compozitorul Gh. Dumitrescu, urmat îndeaproape prin spiritul interpretării de dirijorul Petre Sbârcea, a reușit să recreeze și să plasticizeze sonor dimensiunea cosmogonică, filosofică, a acestui poem-miracol. S-a dovedit, încă o dată, că muzica și poezia izvorăsc din aceeași crisalidă în care curcubeul afectului țese miraje, și că nu întîmplător marele nostru poet iubea muzica, pe care o considera — în sensul unei cosmice armonii — drept „osatura lumii".

Ileana URSU

Cristian Mandeal — Ion Voicu

Luna mai (zilele de 5 și 6) a debutat la Filarmonică cu un „simfonic" avîndu-i ca protagoniști pe Cristian Mandeal și Ion Voicu. Sala arhiplină nu mai constituie de mult o noutate pentru concertele reputatului dirijor. În plus, prezența pe podium a violonistului Ion Voicu continuă să solicite interesul melomanilor, în special din rîndurile tineretului. Într-adevăr ținuta sa interpretativă își păstrează calitățile — mai ales într-un concert ca acela al lui Mendelssohn-Bartholdy — adecvate muzicii scînteietoare, de mare suplețe a expresiei. Echilibrul solist-orchestră, propriu lucrării, și-a găsit exprimarea deplină și datorită acompaniamentului orchestral fidel — cu cîtă expresivitate ! — datelor stilistice ale partiturii, dar urmărind și discursul violonistic, uneori fluctuant, forțînd limitele agogice. (Excesul de rubato, de portamente afectează aura de distincție a melodiei, aerul ușor academic ce însoțesc orice creație a compozitorului)

Programul a debutat cu ciclul simfonic *Preludiu, Coral-fugă și Postludiu* de Csiky Boldizsár. Afinitățile dirijorului pentru talentul robust al acestui compozitor s-au manifestat încă de la interpretarea, acum cîțiva ani, a poemului simfonic *Muntele*. Lucrarea de față, compusă în anul 1969, creează o atmosferă austeră, proprie lui Csiky Boldizsár ; o muzică bărbătească, dăltuită în piatră, alcătuită din elemente geometrice colțuroase. Orchestrația impresionează prin densitate, amintind de registrația orgii mînuită de un maestru. Cristian Mandeal îi simte tensiunile, vitalitatea ideilor, în deplină concordanță cu dimensiunile temperamentului său.

Ceea ce face din Cristian Mandeal un recunoscut interpret al simfoniilor bruckneriene este, cred, capacitatea de a se identifica cu spiritul acestei muzici, în ceea ce are ea mai pur, mai proaspăt, atenuîndu-i astfel „ulngimile") ; în acelaşi timp, dirijorul revalorifică detaliul, detaşîndu-l — acolo unde este cazul — de convenţional, de aluziile stilistice. Astfel a fost redată şi *Simfonia a IV-a „Romantica"*. Tălmăcirea ei transcende, în viziunea lui Mandeal, programul explicitat chiar de compozitor ; totul este sugestie, graţie, poezie, trăire emoţională, descătuşare de energii alminteri zăgăzuite de un temperament eminamente introvertit.

★

Mihai Brediceanu — Valeriu Rogacev

Ultimele concerte ale lunii s-au desfăşurat în 25, 26 mai.

Reîntîlnirea cu *Simfonia a II-a „Din inimi"* de Ulpiu Vlad, compusă cu cîţiva ani în urmă, a suscitat interesul auditoriului (ca de altfel toate lucrările acestui interesant creator). Talentul viguros al compozitorului respiră în acelaşi timp poezie, lirism, profunzimea gîndirii generează captivante soluţii componistice. Ca de exemplu exploatarea elementelor melodico-ritmice folclorice preluate în acest opus ca atare sau transfigurate în retorta propriei sensibilităţi cu simţul valoric al construcţiei de ansamblu, născută din măiestrite polifonii.

Solistul serii, Valeriu Rogacev a interpretat *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 2 în si bemol major* de Brahms — încercare temerară pentru această vîrstă, dar dusă la bun sfîrşit datorită faptului că tînărul pianist, un autentic talent, are deja în repertoriu toate cele 5 Concerte de Beethoven, Concerte de Haydn, Mozart, Chopin, Ravel, Grieg, Ceaikovski ş.a. Experienţă care se vădeşte în uşurinţa exprimării, în modul cum îsi stăpîneşte mijloacele. O pronunţată întoarcere către sine semn al maturizării — se citeşte deja în maniera interpretării lui Valeriu Rogacev.

Impresia artistică a fost deplină mai ales în nobilul *Andante* — o adevărată implozie a materiei simfonice către spiritul muzicii de cameră, fenomen surprins de Valeriu Rogacev cu delicată muzicalitate ca şi în final — Allegretto grazioso.

Primele două mişcări, mai greu de susţinut ca tensiune interioară, necesitau şi un plus de contribuţie din partea orchestrei (partea I, spre exemplu a fost redată într-un tempo mai lent, îngreunînd, prin aceasta, rolul de partener egal al pianului). Cu toate acestea, interpretul nu s-a lăsat intimidat de piscurile acestei construcţii monumentale, înălţimi către care a privit drept, cu curaj şi cu luciditatea gravităţii demersului său.

Poemul simfonic *Fîntînile Romei* de Ottorino Respighi a încheiat în mod inspirat o seară muzicală oferită de Mihai Brediceanu şi Filarmonica „George Enescu", o seară în care sala Ateneului s-a dovedit neîncăpătoare.

Michaela ROŞU

La Radioteleviziune

4 mai

Dan Grigore şi invitaţii săi... Şi o sală arhiplină, cum rar ne-a fost dat să vedem la reuniunile muzicale culte. Am înţeles atunci cuvintele Cellei Delavrancea care susţin că „Dan Grigore, pe orice scenă dintr-un centru muzical ar triumfa". Înconjurat de cîţiva invitaţi de marcă (Eugenia Moldoveanu, Ion Caramitru, Ion Ivan Roncea, Iosif Sava, Johnny Răducanu) şi de cîteva mari promisiuni (Angela Burlacu-Gheorghiu, Mariana Buruiană, Ion Bogdan Ştefănescu), cărora li s-a adăugat Orchestra Radioteleviziunii dirijată de Petre Sbârcea, Dan Grigore a oferit publicului un program miscelaneu, străbătînd varii epoci creatoare (şi, implicit, zone stilistice). A lipsit însă creaţia nouă, muzica românească contemporană. Cînd ai un asemenea public (pe care îl poţi manipula, seduce, forma) , desfacerea noii muzici, propovăduirea ei, atragerea acestui public către muzica prezentului devine imperioasă, funciară. Iar Dan Grigore ar putea îndeplini poate ca nimeni altul aceste deziderate. Mai ales că, între pianist şi arta contemporană, nu există vreo opoziţie de principiu ori vreun divorţ pronunţat. (L-am auzit cîndva pledînd pentru noua literatură, vorbind pe un ton encomiastic despre proza *ciné-verité*, vecină totodată textualismului, a lui Bedros Horasangian).

11 mai

Ludovic Baci se plasează, structural vorbind, echidistant faţă de excesele clasice ori cele romantice. Sobrietatea, echilibrul gestului său sînt încălzite din interior de o febrilitate larvară, de o trăire ardentă, anevoie zăgăzuită, redusă la un murmur esenţial, iscodind continuu personalitatea artistului. O austeritate de sorginte clasică subminată salvator de efuziuni romantice : cu alte cuvinte un temperament de tip baroc căruia muzica lui Händel, bunăoară, îi vine ca o mănuşă. Iar un „festival Händel" îi poate asfalta drumul spre marea performanţă. Din păcate, aceasta nu a fost deplină, exclusiv din pricina prestaţiei rutiniere, „de servici" (în special în cele opt secţiuni din *Muzica apelor)* a unei orchestre (chiar dacă ea este una de Studio, prin urmare cumva selecţionată) fără prospeţime, uzată de prea multe înregistrări cu lucrări minore în plan axiologic. Performanţa a fost însă de multe ori virtuală cu sprijinul soliştilor, fie în *Concerto grosso, op. 6, nr. 6* (grupul de *soli* fiind constituit din Anca Biţan, Mihaela Hoajă şi Theodor Paşol) ori în *Concertul pentru orgă, op. 7, nr. 4* (protagonist : Tiberiu Barta — unul dintre rarii interpreţi amatori — medic de profesie — capabili să susţină o partitură la un nivel de cert profesionalism), fie în *Concertul pentru două fagoturi* (transcripţie a *Concertului pentru două violoncele* pe care şi-au asumat-o şi onorat-o Corneliu Săndulescu şi Şerban Novac).

16 mai

Un concert cameral ce ne-a dezvăluit ambiţiile întrutotul justificate ale foarte tînărului (tînăr în sensul de recent constituit) cvartet „Artis", formaţie entuziastă (sperăm, nu numai la început de drum), alcătuită din valori individuale pe care se poate conta : Doru Pop, Raluca Voicu, Traian Ionescu, Răzvan Neculai. Îmbrăţişarea creaţiei româneşti de gen denotă (aşa cum afirma şi Dumitru Avakian în cuvîntul lui de întîmpinare) o anume atitudine şi o anume responsabilitate deliberat însuşite. Am ascultat, astfel, *Cvartetul nr. 6* de Wilhelm Berger — opus de referinţă pentru lumea modală autonomă, implacabilă şi universul bipolar polifonico-armonic al autorului —, *„Configuraţii" (Cvartetul nr. 2)* de Sorin Lerescu — o abordare a pentatonicului prin care compozitorul glisează de la non-figurativ către un figurativism inspirat, remarcabil polisat şi integrat formal — şi *Cvartetul nr. 1* de Doru Popovici — transparent la nivelul surselor (folclorice şi bizantine), rafinat armonic şi generos melodic. În aceeaşi seară, un excelent recital de violă (Mathe Győző) şi pian (Andrei Deleanu) ; ei au alcătuit un tandem impecabil : tehnică ireproşabilă, ştiinţă a frazării, forţă de plăsmuire şi transcendere.

18 mai

„Schimbarea la față" s-a produs sub bagheta lui Horia Andreescu. Orchestra a răspuns neobișnuit de prompt, omogen și proaspăt, s-a lăsat cuprinsă, măsurată și judecată de un spirit tînăr, fără complexe, răsfățat de anvergura gestului romantic. Horia Andreescu a creat o *Simfonie I* de Sibelius deopotrivă solemnă și tragică, sublimă și derizorie (așa cum dealtfel ea este), intuind exact limitele acestei muzici, între care a dat dovadă de o mare mobilitate și adaptabilitate. Am reascultat cele *3 Poeme pentru tenor și orchestră „Terra Daciae"* de Mircea Chiriac (pe versuri de Ion Brad, Nichita Stănescu și Victor Tulbure) cu gîndul la avatarurile coexistenței dintre vocea umană și aparatul orchestral simfonic, la posibilele (dar și imposibilele) mixturi dintre cele două medii sonore (pe care un Wagner sau un Mahler, de pildă, le-au legat și dez-legat în chip atît de strălucit). Mircea Chiriac a conferit liedurilor sale dimensiuni oarecum autonome (supunîndu-le intransigenței textelor poetice) : în ordine, dramaticul, liricul și eroicul conturînd trei zone contrastante, meșteșugit întreținute de travaliul componistic și de interpretarea, comparabilă altitudinal, a lui Ionel Voineag și a orchestrei Radioteleviziunii. În spectaculoasă ascensiune, pianistul Constantin Sandu a jubilat tehnic și temperamental în *Concertul nr. 1* de Liszt, un verdict definitiv rămînînd însă suspendat prin absența unor probante rafinamente stilistice și acuități arhitectonice (pe care partitura în cauză nici nu le-a reclamat).

23 mai

Ciclul „Muzica românească în contemporaneitate" și-a deconspirat poate mai mult ca oricînd utilitatea (intențiile) cu ocazia prezentării profilului componistic al lui Diamandi Gheciu. (O explicație se impune : „muzica românească în contemporaneitate" nu înseamnă numai acreditarea creației de ultimă oră, ci și reverberarea în prezent a creației naționale aferente unui trecut mai mult sau mai puțin apropiat). Cum se propagă (cum reverberează) astăzi muzica lui Diamandi Gheciu ? Pentru cei care îl știu, creația sa continuă să rămînă de o eleganță și o noblețe singulare, animată de exercițiul ludic (jocul cu tastele pianului) al compozitorului (detectabil mai ales în *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian)* ori de propensiunea naturală, imanentă pentru miniatura vocală (vezi liedurile pe versuri de Eminescu, Pușkin, Arghezi, Mariana Dumitrescu sau Dumitru Corbea). Pentru cei tineri, muzica lui Diamandi Gheciu poate constitui oricînd o descoperire (și, de ce nu, o revelație) sau o bine-venită luare de cunoștință (ca în cazul *Suitei pentru pian „Gînduri răzlețe"* ori al *Cvartetului nr. 3).* Un cuvînt de prețuire și încurajare pentru cei ce au însuflețit aceste muzici : Marius și Camelia Sima, Georgeta Stoleriu, Olga Csorvasi, Vladimir Deveselu, Ilinca Dumitrescu, Inna Oncescu și cvartetul „Philharmonia" (Ladislau Horvath, Alexandru Mihon, Gabriel Bălă, Tiberiu Ungureanu). În continuare (o continuare superfluă, dat fiind faptul că prima parte a programului durase aproape două ore) am ascultat-o pe Mirabela Dina, o pianistă de nici 13 ani care a debordat efectiv o tehnică luxuriantă, puțin obișnuită la vîrsta ei, dublată de o intuiție artistică parțial compensatoare pentru lipsa de inițiere în tainele fenomenologiei muzicale. Este întru totul meritoriu efortul școlii noastre pianistice de a pretinde chiar și celor mai tinere vlăstare perfecțiunea tehnică dar este insuficient fără o temeinică pregătire colaterală teoretică. Altminteri, restituirea *Baladei în sol minor* de Chopin a *Sonatei în Do* de Scarlatti ori a *„Pateticei"* beethoveniene (în special) va fi întotdeauna riscată și riscantă.

25 mai

Ce impulsuri declanșatoare l-au somat pe Gheorghe Firca în realizarea unei muzici *(Rapsodia bănățeană)* redevabilă postromantismului românesc, în varianta lui folclorică exersată de un Tiberiu Brediceanu și Sabin Drăgoi (ca să-i numim doar pe compozitorii care au cochetat cu folclorul bănățean) ? Probabil că o sinceritate funciară care în anume momente de indiscreție tinde să devină publică, ori poate dezlănțuirea unor atitudini cîndva subzistente, azi existente grației unui timp în care „totul" (vorba lui Mircea Cărtărescu) este posibil. Admirabil puse în pagină, eficient învesmîntate, sursele folclorice ale lucrării mărturisesc despre opțiunile probe, nealterate ale muzicologului Gheorghe Firca. Cît despre opțiunile stilistice, ele rămîn, în orice caz, în discuție. Cu această ocazie, l-am reîntîlnit pe Paul Popescu, ca întotdeauna economic, expeditiv, fin însoțitor în *Concertul pentru vioară* de Ceaikovski (solist Daniel Podlovschi) și brav constructor sonor al *Simfoniei fantastice* de Berlioz (cu mențiunea că și de această dată compartimentul alămurilor a fost uneori nesincronizat cu solicitările dirijorului, partida respectivă continuînd să rămînă datoare, amînînd încă o dată scadența. Pînă cînd ?)

Liviu DĂNCEANU

Valori camerale românești

Concepții diverse asupra fenomenologiei compoziției muzicale, gînduri ce luminează fațete ale personalității creatorilor s-au reunit — în concertul din Sala Ateneului comentat de Petre Codreanu — sub semnul unui dialog al generațiilor în care consensul ideilor a contribuit la unitatea și coeziunea întregii manifestări.

Lucrările prezentate vor adopta, deci, o varietate de modalități tehnice și estetice al căror numitor comun îl constituie strădania muzicalizării intensive a discursului sonor gîndită ca nuanțare a expresiei, a elanului afectiv. De la Tiberiu Olah *(Sonatina pentru vioară și pian),* Wilhelm Georg Berger *(Cvartetul de coarde nr. 6),* Octavian Nemescu *(Sonatu(l)r),* Iancu Dumitrescu *(Perspective la Movemur* și *Medium)* la Șerban Nichifor *(Transgresio, o elegie mecanică)* și Ana Maria Avram *(Signum gemini)* — observăm caracteristici proprii fiecăruia și, pe alt plan, trăsături general-valabile, unificatoare.

Procedeele specifice stilului compozitorilor audiați în seara de 8 mai se reduc, în cele din urmă, la cîteva arhetipuri : elemente ale scriiturii de tip tradițional european (T. Olah, W. G. Berger), studiul armonicelor naturale ale sunetului (I. Dumitrescu, O. Nemescu), sinteza tehnicilor „clasice" cu cele de avangardă, aluzia stilistică postmodernă (A. M. Avram, Ș. Nichifor). Dar pe lîngă acestea, percepția auditivă descoperă un filon originar ce străbate fiecare piesă, indiferent de manifestul estetic declarat ; este vorba de echilibrul ce se naște între intelect și afectivitate ; balansul celor două forțe — care altădată (deși nu foarte departe de zilele noastre) înclina de partea uneia sau a celeilalte — tinde acum spre conjugarea lor. Măsura expresivizării, investirea cu sens a lucrărilor muzicale (elaborate pe baza unor idei stricte sau aleatorii) se completează în actul receptării prin contribuția interpretului. Acesta reprezintă, și el, o constantă a gîndirii muzicale prin care accedem la operă : colaborarea cu autorii pieselor respective se dovedește mai mult sau mai puțin semnificativă ; să enumerăm, așadar, duo-ul Denisa Răgălie (vioară) — Mihai Ungureanu (pian), contrabasiștii Ion Ghiță și Ștefan Thomasz, clarinetistul Aurelian-Octav Popa, percuționista Viorica Ciuriță, trio „Baroc", cvartetele „Serioso" și „Artis".

★

Muzica românească în actualitate

Programul concertului din 15 mai — prezentat de Şerban Nichifor — reflectă necesitatea confruntării tinerilor creatori cu valorile consacrate ale compoziţiei româneşti — ca expresie a actualităţii noastre muzicale.

Diversitatea tendinţelor estetice ce caracterizează lucrările audiate impune ideea unei gîndiri deosebite de la un autor la altul. La un anumit nivel observăm procedee, elemente tehnice ce apropie sau despart piesele audiate. Astfel, prin echivalenţa tipurilor de scriitură conexate unui etos modal remarcăm *Sonata pentru vioară şi pian* de Dan Constantinescu (interpretată de Raluca Voicu şi Iosif Ion Prunner), *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Fatyol (cu Aurelian-Octav Popa la clarinet) şi *Cvartetul de coarde* de Csiky Boldiszár (tălmăcit de cvartetul „Contrast"). Urmînd traseul deschis de creaţiile enesciene şi anexîndu-le noi „teritorii" sonore ca cele ale neoromantismului şi neobarocului — compozitori ajunşi la vîrsta maturităţii creatoare dovedesc capacitatea de transcendere a modului tradiţional de exprimare muzicală în favoarea unei mobilităţi stilistice ; îi numim pe Serafim Antropov — *Cvartetul de coarde nr. 2* (interpretat de Cvartetul „Clasic"), Adalbert Winkler — *Divertisment pentru cvintet de alămuri şi percuţie* (Cvintetul „Armonia" şi percuţionistii Viorica Ciurilă si Florin Diaconescu), Doru Popovici — *„Incantaţii lirice" pentru clarinet şi ansamblu de coarde* şi Mircea Chiriac — *Concert pentru clarinet şi ansamblu de coarde* (ambele în viziunea formaţiei „Quodlibet Musicum" a clarinetistului şi dirijorului Aurelian-Octav Popa). O prezentă deosebită care pecetluieşte, într-un fel, legătura intimă dintre vîrstele şcolii româneşti de compoziţie — în special pe planul implicării emoţionale în operă — a constituit-o Mihaela Stănculescu cu *„Interferenţe" pentru harpă şi percutie* (interpretare oferită de Carmen Lupan şi Viorica Ciurilă) — meditaţie sonoră ilustrînd, la toate „gradele scriiturii", polaritatea acţiune-contemplare.

Şi ca o retrospectivă a celor două manifestări de muzică contemporană consemnate, notăm : dacă varietatea stilistică şi tehnico-muzicală a limbajului folosit de compozitorii români poate fi un argument în sprijinul ideii de „deschidere" a orizontului artistic (în sensul lipsei de prejudecăţi estetice a postmodernismului actual), atunci unitatea de simţire a mesajului reprezintă, cu atît mai mult, un astfel de argument. Iar aceasta e o constantă a muzicienilor-creatori ce se fundamentează pe izvorul comun al „sentimentului românesc al fiinţei".

Dan DEDIU

Recital de lieduri româneşti

Fiecare apariţie pe estrada de concert a Stelianei Calos are ceva inconfundabil. Pentru că, dincolo de ce se înţelege îndeobşte prin artistic, o astfel de apariţie îşi propune şi îţi propune, printr-o seamă de elemente minuţios gîndite, un univers muzical anume, ce se înfăţişează nu o dată ca o veritabilă „antologare" a unui spaţiu, a unui timp sau a unei tendinţe repertoriale. Afirmata înclinaţie a artistei pentru modern şi pentru românesc nu numai că nu restrînge mijloacele sale interpretative ci, dimpotrivă, le dă relief, asigurînd dezideratul unităţii în varietate. Să ne înţelegem însă. Asemeni oricărui interpret, Steliana Calos nu se abate de la cerinţa firească a abordării acelor piese care convin în primul rînd vocii sale de *mezzo*, dar şi diapazonului său stilistic şi temperamental ; or tocmai asupra acestui aspect al disponibilităţii sale stilistice nu vom înceta a aprecia îndeajuns capacitatea de a traversa suveran zone stilistice care, prin forţa lucrurilor, reflectă drumurile paralele ale angajării muzicii în contemporaneitate.

Toate acestea ne-au fost revelate, o dată mai mult, cu prilejul recitalului susţinut în ziua de 4 mai, în sala Ateneului Român, recital consacrat în întregime creaţiei româneşti.

Egal cu sine însuşi şi în acelaşi timp divers, programul a pus în evidenţă nu numai viziunile personale ale autorilor ci şi demarcaţia, oarecum în funcţie de generaţii, între modalitatea consacrată a cîntului asociat doar cu pianul şi a celui integrat unui ansamblu instrumental oarecare.

Trei psalmi pe versuri de Tudor Arghezi de Nicolae Brînduş se dovedesc a fi unele dintre exemplarele „de rezistenţă" ale genului, păstrîndu-şi intactă forţa expresivă în cadrul scrisului de atunci al compozitorului (ciclul de *Şapte psalmi* a fost compus în 1969), prin validarea unei psalmodii specifice, proteice, a incantatoriului, a unei eterofonii „asimilate" în firescul armoniei.

Un rafinat tălmăcitor al poeticului este, fără îndoială, Nicolae Coman. În liedurile *Umbre*, pe versuri de Jozsef Attila şi *Patria*, pe versuri de Emil Botta, se remarcă echilibrul dintre recitativ şi melodica de linie, susţinut de acompaniamentul discret sau de *ostinato*-ul ce favorizează lentori aproape de *blues* ale cîntului (mai ales în primul lied). O primă audiţie a fost *Anemona...*, pe versurile suprarealistului Robert Desnos, în care firească ni s-a părut trimiterea la climatul intonaţional-armonic francez, ca pentru a sublinia preeminenţa limbii şi genuina inspiraţie onirică a textului poetic.

Ede Terényi a fost reprezentat, în fruntea recitalului, de prima audiţie a suitei de opt lieduri *Inima pădurii*, pe versuri de Lucian Blaga. Comuniunea cu lumea blagiană a păşit după toate aparenţele pe două căi, succedente de altfel în desfăşurarea ciclului : o structură mai explicit folclorică şi una expres elaborată. În ambele ipostaze comentariul a fost încredinţat nu numai duetului vocal ci (mai ales) interesantului acompaniament şi introducerilor rezervate pianului.

Cîntecul încorporat ansamblului de mai nouă factură, în care instrumentul cu claviatură (pianul sau celesta) a dobîndit un rol specific, a caracterizat cealaltă serie a punctelor din program, serie ce a debutat cu *Memento* — ciclu de şase lieduri de Adrian Iorgulescu pentru voce, percuţie, pe versuri de Federico Garcia Lorca. Cunoscuta lucrare a compozitorului, de o sugestivitate lirică aparte, asociind savant expresia muzicală vibrantă cu un parlato de amintire expresionistă, face corp comun cu mijloacele instrumentale şi cu intervenţiile benzii magnetice.

Mihaela Sturza, în *Cîntece în formă de inimă* pentru mezzosoprană, flaut, pian şi percuţie pe versuri proprii — de asemenea o primă audiţie —, a mizat cu sensibilitate pe un discurs simplu, pe alocuri decorativ, sugerînd parcă ludicul primei vîrste, al copilăriei. Franchetea acompaniamentului a fost pigmentată de aeratele evoluţii ale flautului.

Imaginaţia muzicală propriu-zisă ca şi cea timbrală şi a atacurilor caracterizează în genere propunerile componistice ale Anei Maria Avram, inclusiv în aceste *Cîntece ale singurătăţii* pentru voce şi fagot pe versuri de Federico Garcia Lorca. Nu este paradoxal să discernem aceste calităţi într-un duo redus la două organisme principal monodice, dar este cu atît mai notabil faptul că ele sînt stăpînite (ca o trăsătură certă acum) cu siguranţă şi dezinvolt. Cele două melopei completitive cu unele efecte de pariato la voce sau de armonice la fagot, sînt însoţite de posibile intervenţii de percuţie căzînd în seama celor doi interpreţi.

Ultimul punct în această ordine, şi ultimul al programului, l-a constituit piesa *Trei cîntece pentru Ion* pentru mezzosoprană, flaut, doi tromboni, percuţie şi recitator pe versuri proprii de Valentin Petculescu, în primă audiţie. Ansamblul mai complex a implicat dirijarea, neîndoielnic binevenită, a autorului. Oscilînd între melodia domoală (acordată vocii, flautului,

celestei) și pregnanța ritmică (la care au contribuit celelalte instrumente), muzica a transmis vigoarea epică a mesajului, nelipsit de unele virtuți ilustrative.

Dacă aceste mai ample desfășurări de strategii sonore au solicitat aportul valoros al interpreților: Viorica Ciurilă — percuție, Mihai Maxim — flaut, Gödri Arban — fagot, Florin Pane și Țotin Milorad — trombon, Florin Piersic junior (posesorul unei voci frumos timbrate) — recitare, contribuția substanțială a revenit pianistului Mihai Vîrtosu. Partener egal în cele mai multe situații al cîntăreței (dar și factor de ansamblu), pianistul s-a impus prin susținerea cu precizie și autoritate a dificilelor partituri, dar și printr-o gamă diversificată de expresii, sugestii și culori.

Pentru Steliana Calos astfel de partituri, nu o dată de ultimă oră, nu numai că nu ridică piedici ci, dimpotrivă, îi stimulează inteligența și imaginația întru găsirea acelei structuri vii și credibile care să devină act artistic. La aceasta au contribuit evident dozarea mijloacelor vocale (tot mai egale, mai mlădioase inclusiv prin subtile filaje, de la primele la ultimele piese) precum și „zicerea" semnificativă a textului. Nu am putea trece, în sfîrșit, cu vederea acea prezență în tot și în toate a interpretei, implicînd chiar un fel de discretă dar perceptibilă regie, prin care a dominat ansamblul și programul în scopul nu al avantajoasei sale prezențe concertistice ci al slujirii muzicii.

Gheorghe FIRCA

Orchestra simfonică din Ploiești

Performanțele de la Ateneu ale Orchestrei simfonice din Ploiești, dirijate de Ion Baciu, sînt așteptate cu încredere și chiar cu nerăbdare de melomanii bucureșteni, de cînd, prin redarea *Variațiunilor pe o temă de Mozart* ale lui Max Reger au înscris în cartea simfonicelor din capitală o pagină memorabilă. Astfel stînd lucrurile, programele din 11 și 12 mai au fost frecventate de un public atent și sensibil, care nu a fost înșelat în așteptările sale. Nivelul execuției s-a vădit chiar din redarea *Uverturii la opera „Don Giovanni"* de Mozart, de un dramatism impresionant și constituind o deschidere mai mult decît promițătoare pentru seara de muzică ce a urmat. Ion Baciu a îmbinat severitatea stilului clasic cu un dinamism „explosiv" care a făcut dreptate primei pagini din magnifica *dramma gioccoso*, dîndu-i o greutate specifică autonomă echivalentă cu nucleul unei întregi simfonii sau al unui poem simfonic. Un asemenea preludiu inspirator s-a dovedit de bun augur pentru desfășurările mai ample la care am asistat, începînd chiar cu „*Marsyas*" de Alfonso Castaldi, partitură care rezistă vremii cu un brio subliniat în chip strălucit de muzicienii ploieșteni. Lucrarea compozitorului cu rol atît de fecund în fundamentarea școlii românești de compoziție a apărut pe deplin demnă de realizările contemporane de vîrf ale școlii franceze de început de secol XX, cu care se poate măsura, întemeiată pe merite deplin conturate. Instrumentația este expresivă, se dovedește plină de fantezie, trama simfonică substanțială, dezvoltările logice și bine proporționate. Este cu atît mai de subliniat meritul dirijorului Ion Baciu și al colegilor săi din orchestră, care au redat lucrarea lui Castaldi la un nivel impecabil, pregătind-o pentru ședințe de înregistrări radiofonice care, nu ne îndoim, vor fi constituit un deplin succes.

Într-un univers emoțional înrudit, interpretarea suitei simfonice *Ma mère l'oye* („Mama mea, gîsca") de Maurice Ravel, care putea părea o alegere cutezătoare din partea șefului de orchestră, s-a dovedit un succes concludent pentru resursele aproape uimitoare ale unui corp orchestral antrenat spre înălțimi nebănuite de rafinament coloristic, atmosferă tainică, de basm, sugestivitate armonică, pregnanță ritmică, savoare melodică intim adecvată stilului caracteristic al compozitorului francez. Dacă ținem seama că muzicienii ploieșteni și dirijorul lor aveau de făcut față unei concurențe redutabile reprezentate de versiuni memorabile ale capodoperei raveliene înscrise pe răbojul istoriei Ateneului, reușita lor ne apare cu atît mai categorică și pilduitoare. Este o ilustrare a adevărului că, în condițiuni de stimulare deosebită a energiilor creatoare, un organism artistic de nivelul Orchestrei simfonice din Ploiești, în care elementele tinere ocupă un loc preponderent, poate atinge stare de incandescență poetică deosebită, pregătirea tehnică fiind dublată de o inspirație de moment transmisă în chip eficient prin contribuția celui de la pupitru. Încă odată, Ion Baciu ne-a dovedit că are simțul deosebit al momentului de excepție și că, potențată de o ambiție fecundă, posibilitatea sa de comunicare cu orchestra și cu publicul poate atinge cote maxime.

Solistul programului a fost pianistul Valentin Gheorghiu, pe care l-am aplaudat în atîtea rînduri pentru redarea matură și convingătoare a *Concertului nr. 1* de Beethoven, text de referință în cariera sa interpretativă. Alături de Ion Baciu și de instrumentiștii Orchestrei simfonice din Ploiești, pianistul nostru a reeditat unul din succesele constante ale aparițiilor sale, de multe decenii, pe podiumul Ateneului.

Spectacol excepțional la Opera Română

Nu mai fusesem de mult la spectacolele Operei bucureștene și cu atît mai mult m-a interesat seara cu *Lucia di Lammermoor* din 10 mai. Am avut o surpriză mai mult decît plăcută, dat fiind nivelul în general bun al prestației artistice, cu elemente ieșite din comun. Corul condus de Stelian Olariu a fost primul compartiment colectiv pe care l-am remarcat, ca de obicei, nu numai pentru omogenitate dar și pentru expresivitatea de calitate, adaptată stilului de bel-canto al epocii respective; orchestra nu a fost briliantă, dar am ascultat-o totuși cu plăcere sub bagheta lui Lucian Anca, unul din dirijorii care au susținut, în ultimii ani, mult din greul stagiunilor non-stop ale primei noastre scene lirice.

Totuși, atenția ne-a fost captată, după cum era și firesc, de protagoniștii rolurilor principale și — prin ei — se poate spune că Opera Română se situează la un nivel competitiv pe plan internațional. Silvia Voinea a întruchipat personajul titular cu o strălucire rară, creația respectivă dobîndind în adevăr greutatea specifică impresionantă ce marchează produsul artistic al unei vieți închinate scenei și artei vocale cu o seriozitate și o vocație — autentice. Coloratura ei a fost plină și muzicală, patosul romantic fiind filtrat de o noblețe a simțirii și o căldură interioasă entuziasmante. „Scena nebuniei" a constituit, după cum era și cazul, culminația unei participări pasionate și totale la drama care — cu toate că poartă însemnele romanțiozității specifice timpului — are un apel sigur la receptivitatea publicului contemporan, datorită splendorii inspirației melodice a compozitorului și stăpînirii suverane a scriiturii vocale de virtuozitate. Chiar cei ce nu sînt entuziaști ai genului respectiv nu se poate să nu recunoască în prestația interpretativă a Silviei Voinea însemnele măiestriei incontestabile.

Pe de altă parte, Ionel Voineag, în rolul lui Edgard de Ravenswood, i-a dat o replică de egală valoare, cu o inteligență a frazării — o frumusețe vocală și o incandescență a participării emoționale care ne-au mișcat în cel mai înalt grad. Tenorul nostru se prezintă actualmente într-o formă de maximă calitate — de care se cuvine să fim conștienți pentru a face din aparițiile sale repere de sărbătoare muzicală trăită din plin. Completînd „tripleta" principală, Emil Iurascu — în rolul Lordului Henry Ashton — s-a impus printr-o voluptate deosebită a vocii sale pline și rotunde, prin contribuția specifică în adevăr notabilă la continuarea tradiției recunoscute a marilor baritoni români, între care se înscrie, dacă nu prin conturarea

pe deplin convingătoare a caracterelor respective, în orice caz însă prin personalitatea unui glas de unanim recunoscută căldură și forță. Alături de interpreții de primă linie ai distribuției, se cuvine să menționăm contribuțiile altor cîntăreți cu bune state de serviciu în complexul realizărilor Operei Române, ca Gabriel Năstase, Adrian Ștefănescu, Ruxandra Vlad și Nicolae Bratu.

Sintetizînd, se poate afirma din plin că spectacolul cu *Lucia di Lammermoor* însumînd participările comentate se situează între biruințele constante ale repertoriului Operei Române și că merită să ne oprim asupra lui cu respect, considerație și — mai mult — cu afecțiune, dat fiind că relevă rezervele artistice importante — și cîteodată nu îndeajuns reliefate — ale școlii românești actuale de interpretare lirică.

Alfred HOFFMAN

Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu"

Sub cupola Ateneului, Orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu" a dat din nou glas unor sonorități ample, rotunde, dense, înmănunchind știința instrumentală cu pasiunea și dăruirea interpretativă a componenților săi, avîndu-l la pupitrul dirijoral pe Nicolae Iliescu. Programul susținut luni 29 mai a propus interesante popasuri prin timp, prin epocile istoriei muzicii, traversînd secole de creație componistică.

În *Divertismentul pentru orchestră de coarde* de Mircea Basarab s-a remarcat intenția de a reliefa implantarea în etosul folclorului nostru nu numai prin datele ritmico-melodice ale partiturii, ci și prin culoarea timbrală, prin robustețea unor accente ferme, fără însă a fi ostentative, în derularea energică, dinamică a celor trei mișcări contrastante.

Prezentată în primă audiție, lucrarea *„Epos" pentru orchestră* de cameră de Wilhelm Berger a solicitat individualizarea rolului corzilor — ca purtătoare ale conductului melodic ce antrenează treptat și elemente ale suflătorilor — avînd inițial funcția unor ample pedale, a unor plaje armonico-timbrale. În cadrul acestei scrieturi modale, interpretarea a subliniat sensurile expresive ale rezolvărilor semitonale, acumulînd treptat tensiunile interioare ale discursului (fapt relevat mai ales în cea de a II-a secțiune a lucrării) concentrîndu-i parcă substanța într-o gradată evoluție a sensurilor muzicale.

Solistul serii — violonistul Ștefan Ruha — a survolat cu dezinvoltura-i bine cunoscută două dintre paginile mai rar auzite în ultimul timp în sălile de concert, desprinse din literatura Barocului și a Clasicismului vienez: *Concertul pentru vioară și orchestră în mi major* de Johann Sebastian Bach și *Concertul pentru vioară și orchestră în do major* de Joseph Haydn, ambele tălmăcite cu o impetuoasă anvergură violonistică, optînd pentru o vervă tumultuoasă, pentru ardență și freamăt expresiv — vrînd, probabil, să creioneze o „nuanță" improvizatorică discursului său (deci, de reconstituire a ambianței istorice).

În finalul programului, *Serenada pentru orchestră de coarde de* Antonin Dvořák a răsunat străbătută de un generos fior romantic, în fraze larg boltite într-o paletă coloristică cu fluență a desfășurării tablourilor sonore, într-o edificatoare trăire expresivă.

Cvartetul „Gaudeamus" al Conservatorului din Iași

Patru tineri instrumentiști în căutarea sensurilor muzicii; patru colegi ce absolvă acum cursurile Conservatorului „George Enescu" din Iași; patru nume ce au reușit deja să se cristalizeze ca unul singur, profilat cu seriozitate, cu temeinică pregătire și perseverență a studiului ca o frumoasă speranță — apropiindu-se de certitudine — în viața muzicală: Dănuț Manea — vioara I, Lucia Vîrtosu — vioară a II-a, Luiza Fordea — violă și Sebastian Vîrtosu — violoncel, alcătuind împreună cvartetul de coarde GAUDEAMUS al Conservatorului din Iași. Ei au fost cei chemați să reprezinte această „vîrstă" a școli muzicale ieșene pe podiumul Stulioului Tînărului Muzician — ciclu de manifestări găzduit de Ateneul Român și organizat de Ansamblul artistic al U.T.C. în colaborare cu Filarmonica „George Enescu" din București.

Prin selecția sa repertorială, formația a căutat să se înfățișeze publicului din capitală cu trei fațete distincte ale profilului său interpretativ modelat cu migală sub îndrumarea lui Dan Prelipcean. Joseph Haydn, Pascal Bentoiu și Franz Schubert — trei entități stilistice, trei epoci de gîndire componistică pe care ansamblul a urmărit să le contureze cu rigoare, cu siguranța realizării muzicale, cu o remarcabilă muncă de șlefuire a sincronizării, dar și a *culorii* sonorităților camerale, individualizate în rezonanță cu orizontul expresiv al fiecărei pagini.

În *Cvartetul op. 64 nr. 5 „Ciocîrlia"* de Haydn, tinerii instrumentiști au relevat echilibrul discursului, căldura cantilenei, precizia frazării, sensibil arcuite; finalul însă — acea veritabilă probă de virtuozitate instrumentală — reclama mai multă atenție asupra detaliilor de acuratețe intonațională. Vocea subțire, uneori fragilă a primei violine s-a împlinit în aliaj cu robustețea timbrală a celorlalți parteneri.

Preocuparea de a decupa cu rafinament și eleganță, cu discreție și sobrietate, devenirea tensională a muzicii, diversitatea scriiturii, a dozajelor, a dialogului sau a sudurii vocilor s-a reliefat cu mai multă eficiență în celelalte două lucrări tălmăcite: *Cvartetul nr. 5* de Pascal Bentoiu — cu desfășurarea sa permanent gradată prin acumulări și contraste, cu o construcție arhitectonică limpede formulată de tinerii interpreți datorită unei autentice prestanțe a gestului artistic — și *Cvartetul în re minor opus postum „Moartea și fata"* de Franz Schubert, cu momente de rară frumusețe, prin simplitatea și firescul rostirii expresive, prin vibrația interiorizată a frazelor romantice. Studiul atent, temeinic a conferit unitate, sincronizare și totodată a înnobilat datele interpretative prin *cucerirea* naturaleții și prospețimii.

Un ansamblu aplaudat pentru realizările muncii sale asidue; un ansamblu ce s-a auto-făurit pe sine în anii studenției și care, acum, se află în fața unui nou început: cel al maturității către care a și pornit, cel al ieșirii de sub „tutela" — benefică și necesară — a îndrumării universitare. Așteptăm concretizarea speranțelor pe care le îndreptățește astăzi prin afirmările sale viitoare.

Aprecieri se cuvin și generoasei și amănunțitei prezentări a Dorei Maria David, ce nu a găsit însă coordonatele adecvate comunicării cu auditoriul foarte tînăr, mai puțin educat în ambianța și spiritul unui concert cameral.

Anca Ioana ANDRIESCU

Aleksandr Rudin — dirijor

Aleksandr Rudin a cucerit în mod spontan publicul nostru la prima sa apariție, acum cîțiva ani, cînd s-a afirmat ca un violoncelist de excepțională înzestrare. Ne-a surprins apoi în toamna trecută, cînd — în cadrul festivalului internațional „George Enescu" — a apărut în același program atît ca solist la violoncel, cît și la pian, vădindu-se un muzician capabil să se impună deopotrivă la ambele instrumente. Iată însă că surprizele continuă: Aleksandr Rudin revine la București într-o a treia ipostază, aceea de dirijor, la pupitrul Orchestrei de cameră a Filarmonicii din orașul istoric Vladimir. Ansam-

blul acesta, înființat în 1977 sub conducerea violonistului Viktor Kornaciov, și-a propus din capul locului să readucă în atenția publicului larg creația compozitorilor ruși din secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea — Bortnianski, Aliabiev, Kozlovski, Fomin, Verstovski, Davidov, Degtiarev, Sokolovski, Pașkievici etc. —, pe nedrept neglijați pentru a demonstra că școala națională rusă nu începe cu Glinka în a doua treime a secolului al XIX-lea — cum s-a afirmat îndeobște —, ci mult mai devreme. Astfel, muzica compozitorilor preclasici ruși a început să răsune în concertele ansamblului din Vladimir, și nu numai ocazional, ci chiar în programe dedicate în întregime acestor maeștri practic uitați, atrăgînd pentru început atenția melomanilor din regiunea respectivă, iar mai tîrziu și a acelora din Moscova, Leningrad, Tallinn etc., unde orchestra a întreprins turnee. Începînd din 1988, de cînd conducerea colectivului a fost preluată de Aleksandr Rudin, repertoriul ansamblului s-a extins, cuprinzînd deasemeni și lucrări de Bach, Telemann, Vivaldi, Mozart, Haydn, dar și de compozitori occidentali care au trăit o vreme și chiar au compus în Rusia : Cimarosa, Sarti, Grétry, Galuppi, Dalayrac. Deasemeni, ansamblul a început să cultive pe o scară largă și genul muzicii de teatru, de la Purcell pînă la Șostakovici (inclusiv muzica acestuia pentru film). Cu o asemenea lucrare — *Suita pentru teatru* de Purcell — a și început concertul susținut la 21 mai în sala Ateneului Român, punîndu-ne în contact cu un Aleksandr Rudin dezinvolt la pupitru, preocupat să extragă din muzica „Orfeului britanic" nu atît strălucirea exterioară tipică pentru gustul epocii, cît mai degrabă o atmosferă de mare rafinament sonor și învăluitoare discreție. *Divertismentul în fa major KV 138* de Mozart care a urmat, de fapt un cvartet de coarde (compus la 16 ani) amplificat la dimensiunile unei orchestre camerale de coarde, a fost animat de o vioiciune tinerească, cu sublinierea contrastelor dinamice, în părțile extreme și de o viață poetică intensă, cu o delicată expresie nostalgică, în partea lentă mediană. În continuare, Aleksandr Rudin a cumulat calitatea de dirijor cu aceea de solist în *Concertul pentru violoncel și orchestră în Si bemol major* de Carl Philipp Emanuel Bach (și nu Johann Sebastian Bach, cum s-a menționat în mod eronat pe afiș și în programul de sală editat de Filarmonica din Tîrgu Mureș), o lucrare tipică pentru stilul perioadei de tranziție între baroc și clasicismul vienez, stil definit — în operele concertante — prin opoziții frapante între solist și orchestră, pe fundalul unei invenții melodice pline de relief. Aici l-am reîntîlnit pe Rudin eminentul violoncelist, cu sunet de mare noblețe și un simț desăvîrșit al plasticității expresiei, lăsînd orchestra să-l acompanieze în chip impecabil, deși rolul său de dirijor s-a redus doar la emiterea primului impuls. Păcat că „bis"-ul acordat la cererea insistentă a publicului a fost un *Capriciu* de Paganini, prea puțin adecvat pentru violoncel, și nu o pagină dintr-o *Suită pentru violoncel solo* de Bach, de genul splendidului „bis" de la concertul din septembrie trecut de la Ateneu.

Partea a doua a programului a cuprins două lucrări din repertoriul specific al ansamblului, aparținînd compozitorilor ruși din veacul al XVIII-lea Vasili Pașkievici *(Suită din opera „Fevei")* și Dmitri Bortnianski *(Simfonia concertantă în Si bemol major)*. Ambele piese atestă stăpînirea unei solide tehnici componistice, puse în slujba unui stil puternic ancorat în clasicismul vienez și romantismul timpuriu, toți acești muzicieni fiind contemporani cu — și vădit influențați de — Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Valorificarea melosului folcloric rus avea să vină abia odată cu creațiile unor Glinka și Dargomîjski. Oricum, sînt lucrări agreabile și bine construite, cărora Rudin și instrumeniștii săi au știut să le confere un farmec special, mai ales în *Simfonia concertantă* de Bortnianski pentru clavecin (în cazul de față o spinetă) și orchestră, cu un final extrem de spiritual. În concluzia programului, o lucrare mai apropiată de epoca noastră, *Variațiunile pe o temă de Ceaikovski* de Anton Arenski, elevul lui Ceaikovski și profesorul lui Rahmaninov, a demonstrat propensiunea compozitorului pentru eufonie melodică, eleganță și cizelare a formei, pe parcursul a șase variațiuni pe o temă ceaikovskiană plină de nostalgie. Au urmat — pentru a răspunde aclamațiilor publicului — trei „bis"-uri ; *Uvertura operei „Americanii"* de Ievstignei Fomin (din aceeași generație a preclasicilor ruși), celebra *Arie* din *Suita nr. 3 pentru orchestră în Re major* de Bach și *Uvertura operei „Barbe bleue"* de Grétry, oferind ansamblului prilejul de a demonstra noi calități de excepție, printre care mai ales vigoarea interpretării, pe alocuri exaltantă ca nerv (în Grétry), dar pe un fundal ritmic de perfectă stabilitate, cu o continuitate imuabilă, deși nu lipsită de pregnanță expresivă (în Bach). Meritul principal îi revine desigur acestui muzician total care este Aleksandr Rudin, dirijor care în ciuda tinereții sale (are abia 29 de ani !) stăpînește cu autoritate tehnica bagheței, are intervenții prompte, eficiente, știe să obțină de la micul ansamblu cameral (5 viori prime, 4 viori secunde, 3 viole, 2 violonceli, 1 contrabas) execuții de o strălucire, o claritate, o expresivitate, un dinamism, un simț al detaliului, o grijă pentru varietatea coloritului, rareori întîlnite la formații similare. Prin toate aceste calități, concertul ansamblului condus de Rudin a constituit — după superbele programe oferite la București de „Virtuozii din Moscova" ai lui Vladimir Spivakov și cunoscînd realizările ansamblurilor lui Viktor Tretiakov și Iurii Bașmet — o nouă dovadă a preocupării muzicienilor sovietici de a cultiva arta specifică a orchestrelor de cameră, pe care o ridică la culmi vrednice de toată admirația.

Orchestra de cameră a Filarmonicii din Craiova

Viața muzicală românească a înregistrat în anii din urmă o înflorire fără precedent a orchestrelor de cameră, care au început să activeze pe lîngă diferitele Filarmonici, atît pe plan local, cît și în turnee în țară și străinătate, multe dintre ele realizînd deopotrivă imprimări pentru radio și disc. Asemenea formații, funcționînd în principal sub baghetele dirijorilor permanenți ai instituțiilor respective, s-au afirmat în cadrul Filarmonicilor din Cluj-Napoca, Oradea, Brașov, Satu Mare, Bacău, București (trei ansambluri ale Filarmonicii „George Enescu"), în timp ce la Filarmonicile din Arad, Tîrgu Mureș și Sibiu au fost constituite orchestre de cameră fără dirijor. Tuturor li se adaugă formația cu acest profil a Filarmonicii „Oltenia" din Craiova, existînd încă din anul 1957, dar care începînd din 1986, de cînd conducerea instituției și a orchestrei a fost preluată de dirijorul Modest Cichirdan, a adoptat numele de „Ars mundi". Concertul susținut la 28 mai în sala Ateneului Român ne oferă prilejul să apreciem stadiul actual al evoluției acestui colectiv.

Impresia de ansamblu este fără îndoială pozitivă. Se cîntă curat, nuanțat, cu compartimentele coardelor deplin omogenizate, pe un fundal ritmic clar și precis, asigurat de trei violoncelisti și doi contrabasisti. La pupitru, Modest Cichirdan folosește o gestică elocventă, niciodată gratuită, marcînd în chip explicit toate fazele discursului muzical, cu grija specială pentru varietatea și rafinamentul nuanțelor dinamice. Realizarea majoră a programului a constituit-o *Serenada nr. 4 în re major KV 203* de Mozart, executată într-o manieră strictă, fără căutări de efecte străine stilului mozartian, cu o muzicalitate fără emfază și o

mare puritate a liniilor, chiar dacă pe alocuri trăsăturile ar putea avea o incisivitate superioară. Am apreciat cu deosebire grija evidentă a fiecărui compartiment pentru plasticitatea frazelor muzicale și în mod special contribuțiile solistice ale tinerei violoniste Liliana Manu, concertmaestru al orchestrei, în trei din cele opt părți ale *Serenadei*, constituind un fel de mini-concert de vioară. De altfel, după înregistrarea pentru disc a *Serenadelor nr. 1 în re major, nr. 2 în fa major* și *nr. 3 în re major* de Mozart, interpretarea de excelentă calitate a *Serenadei nr. 4* pare să anunțe intenția formației de a continua această serie (poate pînă la realizarea unei integrale a celor 13 *Serenade* mozartiene ?). Solista serii, fagotista Kim Walker din S.U.A., s-a afirmat cu autoritate în *Concertul nr. 4 pentru fagot și orchestră în do major RV 473* de Vivaldi, unul din cele 38 de concerte dedicate de maestrul venețian basului suflătorilor de lemn. Virtuozitatea ei a apărut deosebit de convingătoare în părțile rapide, realizate cu o tehnică impecabilă, în timp ce în partea mediană tonul ei rafinat a creat un climat seducător. La rîndul lui, Modest Cichirdan a dozat cu abilitate sonoritățile coardelor, încît solista s-a putut detașa în cadrul unei coeziuni depline a ansamblului.

Programul a inclus și două prime audiții din creația compozitorului elvețian contemporan René Gerber (născut în 1908), prezent în sală : *Concertul pentru orchestră în mi bemol major* (1959) și *Concertul pentru fagot și orchestră* (1935—1939). Produs al școlii din țara cantoanelor, care a dat muzicii personalități de talia unor Arthur Honegger, Frank Martin, Heinrich Sutermeister, Othmar Schoeck, Rudolf Kelterborn etc., René Gerber pare a cultiva un stil eterogen, în care neoclasicismul (pe alocuri chiar neobarocul) alternează cu neoromantismul, în condițiile unei evidente propensiuni pentru invenția melodică (mai ales în părțile lente) și pentru reluarea frecventă a temelor, probabil ca mijloc de fixare a acestora în memoria ascultătorilor (muzică repetitivă „avant la lettre" în anii '30, cînd a fost compus *Concertul de fagot* ?). În această din urmă lucrare, Kim Walker a fost solicitată destul de puțin, fagotul părînd mai degrabă un instrument obligat în cadrul unei piese simfonice, cu o singură cadență în partea finală, unicul moment în care solista a avut de făcut față unor cerințe concertante, de altfel rezolvate cu brio.

Recital de orgă Florin Chiriacescu

Interesant ca structură, programul recitalului susținut de Florin Chiriacescu la orga Ateneului Român la 3 mai s-a sprijinit pe pilonii trainici ai unor capodopere bachiene și franckiste, precedate de cinci piese scurte ale unor precursori și urmași ai lui Bach și succedate de o (cvasi)primă audiție românească. Turul de orizont în lumea organiștilor din a doua jumătate a veacului al XVII-lea a fost fără îndoială instructiv, oferind o imagine a ceea ce a putut ajunge la cunoștința tînărului Johann Sebastian Bach înainte de a începe el însuși să compună pentru „regina instrumentelor" : *Toccata sextă în fa major* a austriacului de origine franceză Georg Muffat (1653—1704), cu elemente stilistice ale barocului tîrziu și cu maniere specifice organiștilor italo-francezi, *Ciacona în re minor* a maestrului nürnberghez Johann Pachelbel (1653 — 1706), cu scriitura sa de delicată cizelare, bazată pe polifonii minuțios construite, *A voluntary for ye Cornett Stop în la minor* a englezului John Blow (1649—1708), un contemporan al lui Purcell, evidențiind turnuri stilistice specifice organiștilor secolului al XVII-lea, *Siciliana în fa major* de Sterling Goodwin (englez obscur, nemenționat nici măcar în marele dicționar muzical Grove). La mijloc, între toate acestea, dipticul *Introduction and voluntary I în mi minor* al britanicului Charles Burney (1726—1814), în ritm vioi, cu un *voluntary* expus în registrul de trompetă, a readus atmosfera barocului englez în plin început de veac XIX.

Odată cu atacarea piesei următoare, tripticul *Toccata, adagio și fuga în do major BWV 564* de Bach, a apărut evidentă distanța astronomică la care se află o seamă de piese „de serie" ale unor compozitori (poate cu excepția lui Pachelbel) desigur merituoși, dar lipsiți de anvergură, față de creațiile inegalabile — fiecare o veritabilă capodoperă — ale unor titani de dimensiunile lui Johann Sebastian Bach și César Franck. Aici abia a putut Florin Chiriacescu să demonstreze stadiul la care a ajuns în evoluția sa artistică. În *Toccata*, el a știut să confere acestei piese introductive caracterul de improvizație, cu amplul pasaj central de solo la pedalier, apoi în *Adagio* să creeze o ambianță deopotrivă gravă și luminoasă, ca un vitraliu gotic, fără patetism și afectare, iar în *Fuga*, concepută cu registre de sonoritate argintie, să vădească agilitatea remarcabilă cu care trecea de la un registru la altul, de la un manual la altul sau la pedalier. Într-o altă pagină bachiană, *Preludiul și fuga în mi minor BWV 533*, Florin Chiriacescu a tratat *Preludiul* ca o mare improvizație liberă în stilul lui Buxtehude, pentru ca *Fuga*, calmă și senină, să aibă, în viziunea lui, o desfășurare mai degrabă dramatică, pe un fond agitat, cu un final majestuos. Din creația lui Franck, el a ales *Coralul în si minor*, al doilea din ciclul de *Trei corale* datînd din anul morții compozitorului, 1890. Conceput în formă de passacaglia, dar ca o sinteză între tema cu variațiuni și forma tripartită, *Coralul nr. 2* constituie o meditație de amploarea unui veritabil poem simfonic, căreia organistul i-a relevat cu precădere marile contraste dinamice, insistînd asupra momentelor de patetism mai degrabă decît asupra acelora de austeritate, înainte de a realiza ascensiunea spre seninătatea finală.

În încheiere, Florin Chiriacescu a prezentat compoziția lui Șerban Nichifor *Choralis anamorphoticus in honorem J. S. Bach*, o lucrare în care compozitorul, pornind de la o temă originală bachiană, o supune unor variate transfigurări după principiul anamorfozei — adeseori folosit de Nichifor în alte lucrări ale sale — prin care o temă poate apărea sub aspecte variate, în funcție de unghiul din care este privită. În tratarea lucrării, compozitorul transpune cu abilitate asupra orgii principiile de bază ale artei orchestrației, pe care a demonstrat în creațiile sale simfonice că le stăpînește cu virtuozitate. Aici, ca și în restul programului, Florin Chiriacescu a apărut în mare progres față de manifestările sale anterioare, dominînd cu autoritate complexul instrument, cu manualele și cu pedalierul său, dar mai ales reușind să combine în mod eficient și logic numeroasele registre, în funcție de cerințele stilistice ale pieselor prezentate, ceea ce denotă un organist ajuns la deplina maturitate.

Edgar ELIAN

Recital Ilinca Dumitrescu

Ilinca Dumitrescu ne-a obișnuit ca fiecare recital al ei să constituie demonstrația unei atitudini de cultură muzicală, pornind încă de la alcătuirea programului (un recital Chopin, un altul Mozart, serialul „Deceniilor contemporane" etc.) gîndit întotdeauna ca un microcosmos perfect închegat și semnificativ pentru ideea care l-a generat. Subsumate unei concepții, programele Ilincăi Dumitrescu au totodată și o deschidere repertorială foarte largă de la Scarlatti sau Händel la ultima noutate, și în această cuprindere de amplitudine ea găsește calea spre afirmarea propriei ei personalități, pentru că lectura textului muzical nu este niciodată indiferentă, pianista investind fiecare partitură (bineînțeles dincolo de datele stilistice bine stăpînite) cu o substanță spirituală ce îi este proprie.

Ultima ei apariție pe scena Ateneului într-un recital (16 mai 1989) a reunit, pe principiul contrastelor, două nume distante în timp și aparent și în spirit,

J. S. Bach și Prokofiev ; distante dar și legate printr-o relație subterană reliefată voit sau nu de interpretă. În Bach *(Partita I în si bemol major* și *Concertul italian)* atacul precis, ușor mecanic în demi-staccato ce amintește de non-legato-ul clavecinistic, fără a avea însă uscăciunea acestuia, a transpus sonoritatea globală din sfera instrumentului pentru care au fost gîndite partiturile în cea a pianului cu toate valențele sale de halo-uri și rotunjimi. Esențialmente pianistică, concepția Ilincăi Dumitrescu a valorificat din plin aspectul „concertant" al acestor opere de o factură ce tinde către acea exaltare a virtuozității atît de proprie spiritului barocului în orice formă de expresie muzicală, plastică sau verbală, s-ar întruchipa el. Paleta de nuanțe a pianului a fost exploatată cu abilitate, respectarea canonului „dinamicei în terase" nu a împiedicat îndulcirea trecerilor prin fine gradații ce au dat discursului fluiditate. Recitativele au fost elocvente, puternic detașate, cu o frazare retorică și gest muzical larg. Elementul principal, cel ce duce muzica înainte creînd forma și sudînd elementele constitutive într-o pulsație continuă, întrețesînd „în timp" toate configurațiile este, în cîntul Ilincăi Dumitrescu, vitalitatea ritmului, nicicînd mecanic, respirînd odată cu muzica. Această capacitate de a trăi firesc „timpul muzical" a constituit, cred, liantul celor două părți ale recitalului, dînd contur și selecției din opera lui Prokofiev, respectiv *Patru piese extrase din baletul „Cenușăreasa" op. 97* și *Suita din baletul Romeo și Julieta op. 75.* Interpretei i-au reușit îndeosebi acele pagini scăpărătoare, tăioase în care elementele dinamizatoare (formulele ostinate, ritmurile oțelite, rupturile, liniile ascuțite, desenul ferm) trec în primul plan trasînd imagini gravate parcă în metal. Dar nu mai puțin ca a surprins și suavitatea, plutirea onirică, acea suspendare a timpului în fine unduiri repetitive, în alunecări armonice subtile atît de caracteristice momentelor în care Prokofiev își îngăduie să devină liric. Fără îndoială muzica lui Prokofiev îi convine de minune Ilincăi Dumitrescu, reliefîndu-i atît rigoarea gîndirii cît și imaginația sonoră rafinată, atribute ale unei artiste ce înțelege interpretarea ca pe un act de gravă responsabilitate intelectuală.

Comori camerale

Viața muzicală a capitalei se îmbogățește permanent prin infuzia de talente tinere ce aduc în sălile de concert deplinătatea talentului și pasiunea lor proaspătă pentru muzică ; dar ei vin și cu o pregătire profesională și o constiință artistică ce nu cere îngăduință pentru experienta limitată ci dimpotrivă forțează entuziasmul și obligă la aprecieri generoase. Astfel, au apărut sub cupola Ateneului (la 17 mai 1989) în ciclul „Comori camerale" Camelia Cojocaru-Sima, (pian), Marius Sima (vioară) si Simion Jebelean (corn), într-un program dificil demonstrînd disponibilități interpretative foarte diverse.

Ulpiu Vlad în ciclul *„Mozaic"* (aici în versiunea vioară-pian), prin libertatea pe care o lăsa interpreților în alegerea traseelor și a învelisului timbral mizează foarte mult pe muzicalitatea acestora, o optiune neinspirată putînd reduce din forța expresivă a muzicii. Din fericire, inteligenta și o intuiție fără greș i-a condus pe cei doi interpreți în punerea în act a partiturii ; ei au desprins tocmai caracterele esențiale ale acestei muzici, îmbinarea de fantezie și rigoare, luxurianta coloristică, transparenta care toate, paradoxal, se însumează într-o expresie sobră, interiorizată.

În *Sonata a III-a în re minor op. 108* de Brahms, Marius Sima și Camelia Cojocaru-Sima ne-au demonstrat că ei constituie un cuplu ideal de sonate, atît prin omogenitatea viziunii cît și prin calitățile lor individuale. Marius Sima are autoritatea și limpezimea în expresie a celor care știu ce vor să spună și fără îndoială au ceva de spus. Încă de la atacul inițial violonistul s-a impus cu convingere, într-o angajare deplină a personalității. Sunetul este intens, tensiunea interioară a simțirii susține arcuirea liniilor mari, un elan romantic însuflețește întregul dar cenzura lucidității zăgăzuiește excesul și echilibrează parametrii arhitecturii sonore într-o construcție bine stăpînită.

Camelia Cojocaru-Sima la pian îl secondează cu o adecvare perfectă — ea are simțul sonorității globale, urmărește cu suplețe, colaborează și susține. Într-o fuziune strînsă, cele două instrumente au condus fluxul muzical fără hiatusuri și pierderi de tensiune, cu o continuitate proprie unui spirit cameral de calitate.

Pentru foarte rar cîntatul *Trio în mi bemol major pentru pian, vioară și corn op. 40* de Brahms cei trei instrumentiști au găsit o sonoritate densă și moale, contopindu-se într-o pastă sonoră foarte bine sudată. Muzică superbă, *Trio*-ul a avut șansa unui cornist de excepție, Simion Jebelean. Sunet catifelat, acurateță perfectă, mobilitate și delicatețe au constituit elementele de bază ale unei muzicalități ce a reușit să învingă o oarecare rigiditate în frazare la început (datorată poate emoției) pentru a se desfășura apoi cu toată libertatea într-o participare sensibilă.

În concluzie, o seară cameralâ deosebit de atrăgătoare mulțumită unor tineri pe care îi vom reasculta cu bucurie oricînd, confirmîndu-și frumoasele promisiuni.

Elena ZOTTOVICEANU

Evgheni Kruşevski

Se poate spune că apariția pe podium a unui pianist sovietic este întotdeauna apreciată aprioric ca o manifestare artistică de ținută, dat fiind remarcabila seriozitate a școlii interpretative sovietice, bazată pe o prețioasă tradiție și cizelată de generații de maeștri ai pedagogiei. Recitalul lui Evgheni Kruşevski din 14 mai, de la Ateneul Român, ne-a confirmat că ne aflăm în fața unui reprezentant autentic al acestei școli ; tehnica solidă, degajată, sonoritatea îngrijită, parcurgerea fluentă și clară a partiturilor au constituit trăsături dominante ale artistului oaspete. Alcătuirea programului ni s-a părut însă — într-o oarecare măsură — derutantă, pianistul orientîndu-se în exclusivitate spre interpretarea muzicii ruse și sovietice, ceea ce în sine este o opțiune interesantă și atrăgătoare, creație din care însă capodoperele au fost omise (cu excepția, poate, a *Sonatei nr. 3 în fa diez minor* de Skriabin), în favoarea unor piese-miniaturi, aparținînd lui *Rahmaninov (nouă Studii op. 39)* și *Skriabin (două Studii op. 8),* precum și a unei lucrări destul de anoste a compozitorului prea puțin cunoscut la noi Nikolai Medtner (1879—1951), și anume *Trei Schițe op. 42,* recitalul încheindu-se tot cu o lucrare de dimensiuni relativ reduse : *Basso ostinato* (după Albeniz), de Rodion Scedrin, inspirată din elementele melodico-ritmice ale acestui original compozitor spaniol, lucrare care țintește probabil să redediteze pe planuri moderne și originale ideea parafrazelor din epoca lui Liszt.

Ne-am gîndit cu nostalgie la bogăția și splendoarea muzicii ruse pentru pian, de la operele unor Musorgski, Prokofiev sau Stravinski, regretînd absența acestor nume din recitalul lui Evgheni Kruşevski, artist care, prin abordarea unor lucrări fundamentale din literatura instrumentului, ar fi putut să-și demonstreze posibilitățile în toată plenitudinea lor. Cu toate acestea, calitățile instrumentale și interpretative ale pianistului au fost sesizate imediat de către un public cald, Kruşevski oferindu-ne un mănunchi de bisuri, printre care notăm o *Bagatelă* de Beethoven și *Coralul în sol minor* de Bach-Busoni, momente notabile, care au împrospătat climatul artistic al serii, relevînd preocuparea artistului pentru obținerea diversității stilistice și timbrale.

Manuela Giosa

Devenită de curînd studentă a Conservatoriului bucureștean (clasa prof. Gabriel Amiraș), Manuela Giosa s-a impus, prin recitalul ei susținut la Muzeul de Artă, printre elementele de frunte ale generației sale. Un program substanțial, care ar fi putut fi semnat de către orice pianist consacrat, ne-a readus în fața a trei capodopere ale romantismului german : *Sonata în do major DV 958* de Schubert, *Sonata în sol minor op. 22* de Schumann și *Sonata I-a în do major* de Brahms, toate lucrări monumentale, de maximă valoare artistică, din creația acestor titani ai secolului XIX.

În pofida tinereții ei și a inerentei lipse de experiență, interpreta s-a apropiat de această muzică cu o maturitate surprinzătoare. Gradația susținută a discursului muzical, simțul dramatic și intuirea curbelor tensionale ale frazei romantice au conferit interpretării Manuelei Giosa o construcție solidă, logică și convingătoare a fiecărei părți de sonată și a Sonatelor în întregimea lor, pianista subliniind curgător și firesc punctele culminante de maximă sau minimă intensitate emoțională, cu deosebire în mișcările rapide. Demnă de subliniat a fost capacitatea tinerei interprete de a evidenția caracterul emoțional al fiecăreia dintre Sonate, care, deși aparțin unor compozitori apropiați temporal și stilistic, constituie universuri diferite. Astfel, *Sonata* de Schubert a apărut în tenta întunecată și profund dramatică ce o caracterizează, cea schumanniană fiind înțeleasă în zbuciumul ei continuu, rarele momente de visare întrerupînd doar accidental mișcarea perpetuă (am remarcat realizarea pianistică evocatoare a momentului atît de straniu din *Coda* părții a IV-a), pe cînd *Sonata* de Brahms, cu tonalitatea ei majoră, deschisă, ne-a fost înfățișată cu robustețe, țesătura ei polifonică elaborată fiind urmărită cu deplină luciditate.

Ceea ce pare să definească interpretarea Manuelei Giosa — cel puțin așa cum a apărut ea la această primă manifestare de prestigiu — este un remarcabil echilibru interior, care-i permite să-și exteriorizeze personalitatea în direcțiile predilecte ; aspectele mai puțin proprii naturii ei, cum ar fi înclinația spre lirism sau spre imagistică sonoră, departe de a fi neglijate, sînt abordate de către tînăra artistă cu sobrietate și simplitate. Astfel, pianista a știut să confere o anume gravitate mișcărilor lente din Sonate, ocolind cu bună știință orice sentimentalism sau exagerare agogică. În deplină concordanță cu concepția asupra muzicii interpretate, mijloacele pianistice s-au situat pe un plan superior, mărturisind o serioasă școală instrumentală și un talent autentic, ce se va impune cu siguranță în viața noastră muzicală.

Marta PALADI

Mălina Dandara și Steluța Radu

Recentul recital al Mălinei Dandara, la Ateneu, în compania experimentatei pianiste Steluța Radu, a arătat că talentul tinerei violoniste se află în plină expansiune ; în căutarea sinelui inconfundabil, prin parcurgerea unui traseu cu puncte remarcabile — anumite opțiuni repertoriale reluate și aprofundate — care pot asigura baza implacabilă a unei cariere profesioniste.

În însăși structura programului era încrustată nevoia raportării la partituri ce pot desena, cu vigoare, trăsăturile esențiale din imaginea pe care o lasă, în ani, un interpret în conștiința publicului : *Sonata a X-a, op. 96, în Sol*, de Beethoven, *Sonata a II-a, op. 121, în re („Marea Sonată")* de Schumann și *Sonata a III-a, op. 25, în la* („în caracter popular românesc") de Enescu. *Sonata în sol* de Beethoven aparține, certamente, unei constelații vizionare de lucrări ale compozitorului ; de pildă, ea nu poate fi „programată" în computerul interpretativ după o strategie asemănătoare celei potrivite *Sonatei „Kreutzer"*, anterioara ei. Umbrele contemporaneității noastre se cer intens proiectate asupra textului opus 96 ; ceea ce au reușit Mălina Dandara și Steluța Radu. Lipsa tensiunilor bethoveniene „figurative" (atît de cunoscute din lucrările simfonice ori camerale intens solicitate) se cere deviată către degajarea elementelor aflate *potențial* în coliziune, mai ales în „montarea" sintagmatică a celor patru secțiuni. Astfel, cele două tinere interprete au reușit dificila relaționare a microstructurilor peste granițele interne — labile — ale principiului clasic al marii forme.

Sonata a II-a de Schumann — *„Marea Sonată"* — nu apare foarte des în recitalurile de vioară și pian ; motivele sînt lesne de sesizat : dificultatea neobișnuită a partiturii, complicata organizare internă — și chiar de suprafață — a marelui număr de pagini cu portative.

Orice interpretare este, la urma urmelor, retrasarea personală a unor grile (intuitive, apoi conceptualizate) de „citire" a partiturilor istoriei muzicii. Rezumarea statistică — inteligent controlată, ca într-un lanț markovian — a „depunerilor" acelor grile este, în sincronie, interpretarea de la un anumit moment dat al acestui flux neostoit de eforturi.

„Marea Sonată" de Schumann presupune — prin raritatea abordărilor — un serios efort de imaginație și inteligență, pentru a-i întregi profilul convingător pentru audiența zilelor noastre. Lucru dificil — și cu atît mai meritoriu, din partea celor două soliste — în cazul unei lucrări despre care nu e foarte clar dacă este atașabilă excesivei confesiuni romantice, ori ascunde, sub gestualitatea ei „psihologică" semnele premonitorii ale post-romantismului.

Mălina Dandara este, de mai mult timp — în ciuda vîrstei — o voce inconfundabilă în contextul noii generații de interpreți, întrucît privește valorificarea real novatoare a spațiului sonor enescian. În colaborare cu Steluța Radu, ea a realizat una din versiunile — deja — de referință ale capodoperei enesciene, *Sonata a III-a*.

Citirea prodigioasei risipe de semne din paginile partiturii este orientată, cu deplină luciditate, spre credibilitatea absolută a unei solide ierarhizări a dimensiunilor paradigmatice și sintagmatice, ierarhizare emersă, paradoxal, dintr-un nucleu generator căutat în ancestralul faptului sonor fără suport grafic. Este remarcabilă înțelegerea — empatetică — de către tinerele muziciene a demersului enescian, a cărui esență este reținerea tensionată a continuei revărsări de sonuri, în rețeaua eficientă a formei. O versiune care atestă complexitatea devenirii în interiorul tradiției interpretative a creațiilor enesciene.

Fred POPOVICI

Cristina Popescu — Stănești

Un nume încă puțin întîlnit în viața muzicală, Cristina Popescu-Stănești se situează printre cei mai valoroși pianiști-studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Această afirmație nu se bazează pe o impresie fugară, ci rezultă dintr-un ansamblu complex al unui recital instrumental ce-i pune în lumină personalitatea artistică.

Admirabil — la Cristina Popescu-Stănești — apar echilibrul, susținerea și concentrarea ce mențin la același maxim calitativ aproape două ore de muzică. Rar ne este dat să ascultăm un program divers stilistic într-o astfel de interpretare, fără scăderi de altitudine, izvorîtă dintr-o maturitate și o profunzime a gîndirii tinerei pianiste. Recitalul său din 10 mai a dezvăluit însușirile unei muziciene exigente cu sine-însăși, care cizelează pînă la perfecțiune partitura, în aspectele sale tehnice și expresive. Atenția acordată sonorității se concretizează într-o acuratețe și un timbru pur, detaliile de nuanțare se transformă în rafinamente ale construcției muzicale, inteligența în

înțelegerea fiecărei lucrări îi marchează conturul logic, coerent. De altfel, sub îndrumarea profesorului Gabriel Amiraș, Cristina Popescu-Stănești evoluează spre o accentuare a laturii poetice, a coloristicii tușeului.

Exemplificînd, cele șapte *Sonate* de Scarlatti alcătuiesc un univers delicat, cu acele efecte de ecou reliefate sensibil. Sensul armoniei și polifoniei devine generator al expresiei în versiunea pianistei — la Scarlatti, dar și într-o lucrare cu totul deosebită de clasicismul italian : *Sonata a III-a, în fa minor* de Brahms. Densitatea armonico-polifonică este redată cu claritate, cu semnificația fiecărei linii, fiecărui plan sonor. Patru *Studii* de Stravinski nu constituie numai pretext pentru strălucire instrumentală, substanța lor muzicală — provenind parcă din Skriabin — este expusă cu suflul romantic necesar ce configurează patru piese distincte. Spiritul ravelian își dezvăluie frumusețea prin finețea, umorul și verva tălmăcirii *Valsurilor nobile și sentimentale* (sau a *Menuet-ului pe numele lui Haydn* — unul din bisurile oferite).

Recitalul din Sala Muzeului de Artă al R.S.R. poate primi un rol aparte — acela de semnal. Deoarece Cristina Popescu-Stănești se impune ca o prezență cu totul remarcabilă între tinerii pianiști, prezență ce va trebui permanent consemnată în dorința de a urmări drumul unei individualități artistice.

Valentina SANDU-DEDIU

Recital de pian : Veronica Goreaev

Recitalurile din sala Studio a Ateneului Român — recitaluri în care evoluează adesea tineri interpreți din liceele de artă ale Bucureștiului și ale țării — sînt atent urmărite de către publicul dornic să cunoască forțele vieții muzicale românești de mîine. Și nu o dată, surprizele sînt dintre cele mai plăcute. Este și cazul pianistei Veronica Goreaev, elevă în clasa a X-a a Liceului de Artă „George Enescu" din București la clasa profesoarei Lucia Teodorescu. Tînăra interpretă ne-a oferit în dimineața zilei de duminică, 4 iunie, un recital alcătuit din lucrări diverse — Bach, Beethoven, Debussy, Liszt, Chopin — prin care ne-a convins de calitățile sale deosebite — talent, seriozitate, putere de muncă, forță de concentrare, rezistență fizică și psihică pe podiumul de concert, capacitate de a pătrunde în adîncurile operelor interpretate și de a le revela publicului, într-o manieră proprie. Veronica Goreaev se află într-un moment anume al formării sale artistice. Acest moment se află, incontestabil, mult deasupra mediei obișnuitului. Au dovedit-o cu prisosință versiunile celor două studii de Debussy — *Studiul pentru arpegii compuse* și *Studiul pentru game cromatice* — ca și *Studiul de execuție transcendentală nr. 10* de Liszt, lucrări deosebit de dificile tehnic — după cum o presupune titulatura de „studiu" — dar, de asemenea încărcate de expresie și culoare — mai ales la Debussy —, de patos și avînt romantic — la Liszt. În aceste pagini, Veronica Goreaev ne-a încîntat. Curajul de a aborda un asemenea program — întregit cu *Preludiu și fugă în si major* din caietul I al *Clavecinului bine temperat* de Bach, cu *Sonata op. 2 nr. 3 în do major* de Beethoven și cu două lucrări de Chopin — *Studiul op. 25 și nr. 5 și Balada nr. 1* — denotă responsabilitate și încredere în forțele sale. De la Veronica Goreaev s-a cerut mult. Reușita este elocventă. Drumul către deplina formare și maturizare artistică este lung și greu. Dar, după recitalul pe care l-am urmărit, sîntem convinși că ceea ce astăzi este o frumoasă promisiune, mîine va fi o certitudine și că de numele Veronicăi Goreaev vom mai auzi.

Cristina SĂRBU

Cristina Iordăchescu

În Sala Radioteleviziunii a avut loc un interesant recital de canto, oferit de tînăra mezzosoprană Cristina Iordăchescu, studentă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, la clasa profesoarei Arta Florescu. Dacă în recitalul de anul trecut am remarcat calități, în ceea ce privește o delicată muzicalitate și un apreciabil simț al stilului, dar, în același timp, am atras atenția și asupra unor lipsuri de ordin tehnic, în recenta manifestare artistică Cristina Iordăchescu ne-a impresionat profund ! În primul rînd este cazul să subliniem că între fina ei muzicalitate, pe care am evidențiat-o de atîtea ori și tehnica vocală s-a creat o consonanță cu rezonanțe multiple... Am fost de-a dreptul uimiți de usurința cu care a tălmăcit un celebru *Motet* de Mozart, apoi liedul *Ridente la calma* și aria lui Cherubino din geniala operă *Nunta lui Figaro*, piese tulburătoare prin măiestria componistică pe care o relevă, în armonie cu un bogat conținut de idei și de sentimente, întărind sensul aserțiunii în virtutea căreia, simplitatea și stilul larg accesibil al trubadurului de la Salzburg se leagă trainic de o originalitate și o forță emoțională cu adevărat mișcătoare. În aceeași interpretare au fost puse în adevărata lor lumină compoziții de Schubert și Enescu : în cazul lui Schubert, Cristina Iordăchescu a demonstrat un remarcabil simț al frazării, ca, înfățișîndu-ne capodopere ale liricii lui George Enescu, să ne arate, în adevăratul sens al noțiunii, că știe să redea acel lirism confesional și atît de interiorizat al acestei muzici, menite să reziste timpului. În partea a doua a acestei minunate seri de muzică autentică, Cristina Iordăchescu ne-a prezentat arii din operele *Werther* de Massenet, din *Mignon* de Thomas, din *La Favorita* de Donizetti și din *Don Carlos* de Verdi. Se cuvine a face o caracterizare a acestui recital. Accentuăm, din nou, usurința cu care mezzosoprana noastră trece de la un stil la altul, fapt care denotă o solidă cultură muzicală. La toate acestea se adaugă o policromie de nuanțe, expresie a unui talent precoce, a unui talent care a înțeles foarte bine semnificația cuvintelor lui Dinu Lipatti, în virtutea căreia, nu trebuie să ne servim de muzică ci să o servim. Față de manifestarea de anul trecut, de la Ateneul Român, Cristina Iordăchescu a cîștigat mult în ceea ce privește limpiditatea emisiei vocale, iar sub acest raport reliefăm eficiența registrului de trecere, precum și a celui acut. Pe viitor îi recomandăm o mai mare fluență în pasagiile de coloratură, care uneori sînt cîntate puțin greoi ; totodată, o mai mare rotunjime a acutelor ar fi binevenită. La pian, Doina Micu ne-a dovedit din nou că este o excelentă parteneră pentru orice cîntăreț, iar din acest punct de vedere ne referim atît la sensibilitatea ei artistică, încîntătoare, cît și la tehnica instrumentală propriu-zisă. În mare vorbind, recitalul de canto din sala Radioteleviziunii poate fi socotit o realizare indiscutabilă, un triumf al melodiei inspirate, care vibrează în armonie cu un ardent și profund umanism, întărind sensul sublim al semnificației enesciene, potrivit căruia, marea artă pornește din inimă, ca să ajungă la milioane de inimi...

Doru POPOVICI

Premieră coregrafică la Opera Română

„Visul unei nopți de vară"

Construirea unui spectacol coregrafic poate dezvălui uneori dorința creatorului de dans de a-și revendica autonomia față de tradiție și rutină. Se ivește astfel prilejul unei demonstrații de „independență", tradusă prin asumarea tuturor responsabilităților ce decurg

din cumulul componentelor — libret, muzică, dans, regie. Mihaela Atanasiu propune o asemenea ipostază, înscriindu-se pe o linie de evoluție a baletului românesc care a mai cunoscut în trecut asemenea tentative. Oricum, formula ei poartă pecete personală și merită interesul de a fi privită cu multă atenție, chiar cu o anume receptivitate argumentată și de drumul parcurs de artistă pînă acum. „Recidiva" ei pe scena Operei Române poartă un nume îmbietor — *Visul unei nopți de vară*. Filiera unei tălmăciri a textului teatral shakespearean este evidentă și, față de Ibsen (motivul inspirator al precedentului spectacol cu *Peer Gynt*), aparent mai receptivă pentru a primi dansul. Ca și în cazul lucrării sale anterioare, premiera bucureșteană a fost precedată de o realizare prezentată în R.S.F. Jugoslavia. Ne aflăm deci în fața repetării actului de creație, presupunînd revizuirea, prin experiență, a primei versiuni.

Scenariul Mihaelei Atanasiu urmează, în linii generale, motivele piesei inspiratoare, conotațiile specifice limbajului abordat fiind de natură să particularizeze portretistic personajele și să-i generalizeze (fără prea mult cîștig) data și locul întîmplărilor imaginate. Regizoarea merge pe o linie barocă a interpretării piesei, neocolind fastul și ambianța fantezistă de basm populat cu simboluri, cu trimiteri stilistice diverse, ce se acordează mai mult sau mai puțin între ele în desfășurarea scenelor pe o tehnică a succesiunii de momente autonome.

Punctul cel mai delicat, însă esențial pentru spectator, este suportul muzical la care s-a apelat, un colaj înregistrat care oferă audiției — pe plan fonic egalizat în nuanțe puternice — un periplu stilistic mozaicat (Benjamin Britten, Malcolm Arnold, Wiliam Walton, Isao Tomita, vechi balade engleze și, bineînțeles... Mendelssohn-Bartholdy). Aici, pentru privitor, se situează terenul satisfacțiilor minime, referitor la selecția muzicii și alăturarea unor limbaje numai pe principiul servirii situațiilor concrete. Un asemenea spectacol, lipsit de logică muzical-componistică, devine la ascultare derutant, minimalizînd o componentă esențială, ce ar trebui să asigure viabilitatea sintezei pe care o presupune un balet, ca operă de artă sincretică.

Mihaela Atanasiu este, neîndoios, una dintre personalitățile cele mai inventive în scrisul coregrafiei, fapt demonstrat în majoritatea momentelor acestui „*Vis*...". Totuși, dincolo de soluțiile ce poartă pecetea originalității, cu eficiență în transmiterea expresiei și situațiilor, mai sesizăm ancorări în pantomimă. De asemenea, din cauze cu justificări multiple din partea creatoarei, baletul acceptă și secvențe convenționale (finalul) în care decorativismul și maniera concesivă pentru o somptuozitate de tradiție slăbesc coeziunea ansamblului. Reflex al muzicii alese, unele momente se izolează cu limbaje coregrafice diferite, cerînd privitorului efortul de interpretare și adaptare la viziunea de ansamblu. În sprijinul calității globale a *Visului unei nopți de vară*, dacă nu a venit muzica, cel puțin artele plastice și-au îndeplinit misiunea prin fantezia coloristică a scenografiei Vioricăi Petrovici (din nou, excluzînd finalul). Decorul și costumele sînt în sine o realizare atractivă pentru spectator, se „leagă" fericit cu povestirea shakespeareană și, totodată, cu mișcările dansatorilor.

S-a vorbit în ultima vreme de scăderea condiției artistice a colectivului interpretativ al Operei Române. Iată, cu această premieră, sîntem în situația de a saluta o performanță de grup și de prezențe solistice, capabilă a restabili încrederea în forțele de care dispune teatrul. Cuplul Thezeu-Hippolita (Oberon-Titania) are virtuți decorative certe, descinzînd din desene fanteziste pe care Florin Brîndușă și Anne Marie Vretos le animă cu delicatețe (poate și cu un necesar efort de individualizare a dublării simbolice a cuplului ?). Cei patru îndrăgostiți din imaginara Atenă au, în Beatrice Bleont, Roxana Colceag, Gheorghe Angheluș și Tiberiu Almosnino interpreți dispuși a împleti dansul de performanță și pantomima, stabilind o interesantă legătură cu teatrul de actori. O figură aparte, creată cu disponibilitatea virtuoză a artistului care este Adrian Gheorghiu, este cea a lui Bottom („alias" măgarul și Thisbe, din reprezentația cu actori). Nu în ultimul rînd, ne oprim atenția asupra debutului solistic al unei tinere absolvente a Liceului de artă, Alma Munteanu, interpreta lui Puck. Cu joc alert și plastică plină de surprize, dansatoarea este omniprezentă în spectacol nu numai pentru că respectă indicațiile regizorului-coregraf. În sine Alma Munteanu este o explozie de energie și culoare, atrăgîndu-și o apreciere entuziastă și imediată din partea publicului. Spectacolul este greu pentru interpreți — soliști și ansamblu — căci Mihaela Atanasiu îi situează la nivelul performanței. Faptul că a obținut adeziunea dansatorilor este un argument în favoarea profesionalismului ei, ca artist capabil să lupte pentru idealul autonomiei dansului în cetatea spectacolelor muzicale. Idealul, în situația de față, se confruntă cu... „Visul". Ceea ce nu presupune imposibilul.

Grigore CONSTANTINESCU

CLUJ—NAPOCA

Puncte de reper

Înainte de a participa la Festivalul „Zilele muzicale din martie", organizat de municipalitatea orașului Russe, Filarmonica clujeană — avîndu-l ca solist pe pianistul Dan Grigore — ne-a oferit unul din cele două programe prezentate publicului bulgar, sub bagheta lui Emil Simon. Concertul — susținut vineri, 17 martie — a debutat cu „*Prolog simfonic*" de G. Mincev, lucrare scrisă pentru un amplu aparat orchestral, caracterizată prin varietate coloristică și dinamică, precum și prin expresivitate ritmică, totul încadrat într-o formă echilibrată, de dimensiuni medii. În *Concertul nr. 1* de Ceaikovski dialogul pian-ansamblu orchestral a fost perfect sincronizat în datele sale tehnice, dar mai puțin tensionat muzical decît ne-au obișnuit cu alte ocazii cei doi reputați artiști. În ceea ce privește *Simfonia I* de J. Brahms, după o primă parte puțin trenantă și o a doua parte, unde am fi dorit un plus de participare afectivă, atît dirijorul cît și orchestra „s-au încălzit", răspunzînd, cu dăruire totală și profesionalism de înaltă ținută, exigențelor majore ale acestei minunate muzici.

Din informațiile culese de la persoanele care au însoțit Filarmonica în turneul mai sus amintit, rezultă că ambele concerte susținute în 22 și 23 martie — cel de-al doilea în colaborare cu violonista Vania Milanova ca interpretă a *Concertului în re major* de J. Brahms, alături de *Uvertura la „Coțofana hoață"* de G. Rossini, *Suita I* de G. Enescu și *„Till Eulenspiegel"* de R. Strauss — s-au bucurat de un frumos succes.

Cu deosebită priză la marele public s-a dovedit și de această dată muzica lui E. Terényi din *„Creanga aurie" — Concert pentru clavecin și orchestră de coarde* (solistă Ecaterina Botár) inclusă de Paul Popescu — vineri 31 martie — în deschiderea programului său. Remus Manoleanu în *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Beethoven, deși a avut momente foarte inspirate, nu a izbutit să ne convingă însă pe deplin că intuiește și în ansamblu, printr-o viziune proprie limpede, tainele acestei muzici a căutărilor dar și a definirii unor trăsături stilistice originale ale genialului compozitor, simțindu-se în schimb mult mai în largul său, în recitalul pe care l-a susținut joi, 6 aprilie, cu lucrări de Brahms, Haydn și Ravel.

Un concert cu arii din opere de Rossini, Verdi, Glinka și Puccini, care a avut ca protagoniste pe sopranele Felicia Filip și Sanda Șandru — ambele într-o excelentă formă vocală — s-a desfășurat vineri,

7 aprilie sub bagheta lui Iui Emil Simon. (Programul a cuprins *Uvertura la „Coțofana hoață"* de Rossini și suita *„Tablouri de Grigorescu"* de I. Hartulari Darclée). Marți, 11 aprilie în Studioul Conservatorului, „Cvartetul Transilvan" (în noua sa alcătuire, cu George Dudea — vioara I, Nicușor Silaghi — vioara a II-a, Marius Suărășan — violă și Vasile Jucan — violoncel) cu lucrări de Mozart și Beethoven, alături de corul Filarmonicii condus de Cornel Groza, cu un program de mare dificultate, cuprinzînd capodopere ale genului „a cappella", de Scandelli, Palestrina, O. Lassus, Gesualdo, L. da Vittoria și L. Marenzio, ne-au răsfățat nu numai prin calitatea interpretării ci și prin consistența muzicii, solicitînd însă, din păcate, pînă la extreme limite capacitatea de receptare a auditoriului, datorită excesivei extensiuni a programului, care ar fi necesitat, fără discuție, o planificare în două concerte separate.

Cu un recital alcătuit din lucrări de Beethoven, Glazunov și Rahmaninov — susținut miercuri, 12 aprilie — și cu *Concertul nr. 2 în do minor* de Rahmaninov — în cadrul simfonicului de joi, 13 aprilie, dirijat de Ovidiu Bălan — Rudolf Kerer s-a reafirmat în primul rînd ca un virtuoz de mare clasă, capabil să entuziasmeze marele public, chiar dacă febrilitatea trăirilor sale, cu tempi exagerat de rapizi în unele momente, dezechilibrează colaborarea cu colectivul orchestral.

În aceeași seară am ascultat o primă audiție a ultimei versiuni a *Concertului pentru contrabas și percuție* de Valentin Timaru (soliști : Dorin Marc și Grigore Pop), alcătuit din patru părți — „Preludiu", „Intermezzo", „Cadența" și „Postludiu" — lucrare remarcabilă din punct de vedere al combinațiilor timbrale și a paletei coloristice ale partiturilor solistice, precum și în ceea ce privește orchestrația, mai ales a ultimelor două părți, primele două fiind, după opinia noastră, uneori prea dense astfel încît, îndeosebi contrabasul, se distinge mai puțin clar în raport cu întregul ansamblu, dacă dirijorul nu dozează atent planurile sonore, după cum a fost cazul în concertul la care ne referim. Ca ultim punct al programului, *Simfonia în re minor* de C. Franck, în viziunea lui Ovidiu Bălan, ne-a părut lipsită de farmecul său poetic în momentele lirice și extrem de zgomotoasă, pînă la sonorități aproape dure, în culminațiile dramatice, fără ierarhizările necesare structurării judicioase a edificiului arhitectonic.

Mult apreciat de publicul clujean, Jochen Wehner (R.D.G.) a repurtat un strălucit succes prin interpretarea *„Requiemului german"* de J. Brahms, în două concerte consecutive — 21, 22 aprilie — corul Filarmonicii, dirijat de Cornel Groza evidențiindu-se și de această dată ca o formație de prim rang (soliști : Georgeta Stoleriu și Dar Serbac). În ambele seri, Nicolai Suk (U.R.S.S.), ca solist al *Concertului nr. 1 în re minor pentru pian și orchestră* de același compozitor, a impresionat îndeosebi prin robustețea și precizia tehnică a execuției. Cîteva zile mai tîrziu, atît în recitalul său cu lucrări de Bach, Debussy și Rahmaninov susținut miercuri, 27 aprilie, cît și ca solist al simfonicului din ziua următoare dirijat de Emil Simon, în *Rapsodia pe o temă de Paganini* de S. Rahmaninov, Dan Grigore a satisfăcut sub toate aspectele.

Pe lîngă *Preludiul la actul I al operei „Lohengrin"* și *Preludiu și moartea Isoldei* de R. Wagner, programul de joi, 28 aprilie, a mai cuprins și cantata *„Pro Patria"* de V. Spătărelu, lucrare de un lirism meditativ tensionat cu o orchestrație aerisită, folosind în partida corală un registru vocal extins, remarcabilă prin atmosfera solemnă pe care o degajă.

Vineri, 5 mai — pentru a doua oară, pe podiumul Casei Universitarilor în actuala stagiune, Ilarion Ionescu Galați s-a impus din nou prin capacitatea sa de a stimula valențele creatoare ale colectivului simfonic, într-un program care a inclus consistentele *„Variațiuni simfonice"* de Mircea Basarab — lucrare amplă care exploatează intensiv resursele tuturor compartimentelor orchestrale într-un discurs muzical bazat pe contraste de caracter fin diferențiate — alături de *Simfonia a V-a* de F. Mendelssohn-Bartholdy, cu ale sale pagini de încîntător lirism și avînt romantic, precum și *Simfonia spaniolă* de E. Lalo, tălmăcită de foarte înzestratul violonist Florin Ionescu-Galați cu o vervă strălucitoare de adevărat virtuoz al arcușului, dar și cu o sensibilitate remarcabilă, străbătută de fior poetic.

Casiu BARBU

RÎMNICU VÎLCEA

„Tinere talente" — XI

Ajunsă la a XI-a ediție, reuniunea muzicală „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea a devenit, în mod incontestabil, una din cele mai reprezentative „rampe de lansare" ale noilor generații de interpreți pe care le are țara la ceasul de față. Sprijinită eficient de Comitetul județean Vîlcea al U.T.C. și de unele foruri locale, ea beneficiază de organizarea și prezentarea Colegiului criticilor muzicali din A.T.M. care consideră programarea la această întîlnire muzicală de primăvară drept recunoașterea unor merite cucerite în viața de concert și la concursurile interjudețene de interpretare, de felul celor găzduite la Cluj-Napoca („G. Dima") și la Craiova (dotat cu trofeul „Dinu Lipatti"). Totuși, pot fi ascultați aci și tineri care au șansa de a se impune fără vreo consacrare anterioară a unui premiu, dat fiind că în audiență se află de regulă un număr mare de critici, că manifestarea este înregistrată de Radio și filmată de Televiziune și deci are un ecou ulterior destul de larg. Așa se face că, pe cînd în trecut podiumul „Tinerelor talente" era rezervat exclusiv elevilor de liceu de artă și studenților de Conservator, actualmente el este atractiv în genere pentru noii artiști — mulți dintre ei intrați în viața de concert — care își găsesc aci un cadru prielnic de afirmare.

Cinstea de a „deschide defilarea" i-a revenit lui Liviu Prunaru, care ne-a dăruit *Ciaccona* din *Partita pentru vioară solo în re minor* de J. S. Bach într-o parcurgere cursivă logică, însă poate fără coeficientul de participare interioară pe care l-am fi așteptat din partea celui ce abordase, recent, la Brașov partitura *Concertului pentru vioară* de Brahms în chip emoționant. Tot astfel, Ileana Horculescu și-a reconfirmat clasa incontestabilă recunoscută de concursurile de la Craiova și Buzău („Pro Musica"), redînd *Sonata pentru pian în do major KV 309* de Mozart cu vioiciune și pe alocuri chiar cu strălucire, partea lentă vădind o capacitate relevabilă de inteligență și interiorizare, însă alteori (finalul) lăsînd să se întrevadă posibilitatea de consolidare a elementului de rezistență nervoasă cu totul esențial pentru redarea tehnică pură și fără „accidente" a unui text atît de exigent cum este, de regulă, cel al maestrului de la Salzburg. Am ascultat apoi o soprană, Adina Nițescu (acompaniată de experimentata pianistă Krimhilda Cristescu), parcurgînd mai multe arii din operele clasice cu evidența necesității dozării judicioase a efortului vocal în faza actuală a desăvîrșirii studiilor ; totuși, aria din opera *Alcesta* de Gluck ne-a lăsat să întrezărim discernămîntul stilistic care, dezvoltat în mod consecvent, va chezășui drumul artistic drept al cîntăreței. Apoi, Ioana Mușat (la pian Crenguța Goilă) și-a justificat într-o măsură distincția obținută la ediția trecută a Concursului clujean „G. Dima", cînd lăsase o bună impresie tocmai în *Sonata în si bemol major KV 454* de Mozart. Totuși, fruntașii acestui dificil periplu clasic s-au dovedit a fi studenții clujeni Diana Ligeti și Daniel Goiți, care au susținut *Sonata pentru violoncel și pian în re major, op. 102* de Beethoven cu

distincție și adîncime, claritate și intensitate de simțire. Este vorba de acel coeficient de „abnegație" necesar oricărui tînăr instrumentist pentru a pune pe primul plan grandoarea și seriozitatea capodoperei tălmăcite și nu resursele proprii de strălucire. Beethoven-ul acesta a avut simplitate și claritate, noblețe și pondere — și nu este puțin lucru din partea unor învățăcei, încă, să se arate demni de asemenea altitudini ale spiritului.

După acest „Mesaj clasic", cea de a doua seară s-a arătat mai apropiată de „Sensibilitatea romantică" pe care era chemată să o evoce. Luiza Borac, de pildă, un nume care evocă permanențele vîlcene, dat fiind că, reprezentantă a municipiului gazdă fiind — și desăvîrșindu-și pregătirea muzicală la liceul de artă și actualmente la Conservatorul din Capitală — a fost ascultată cu regularitate aci, și-a etalat din nou apropierea de repertoriul de maximă dificultate tehnică. *Studiile de execuție transcendentală* de Liszt (patru dintre ele) au mers într-un crescendo de brio și realizare culminînd cu realizarea incontestabilă din *Studiul în fa minor*. Calitatea dominantă a Luizei Borac este o naturalețe instrumentală plăcută, eliberată de „patosul înfrîngerii dificultăților" și această lipsă de complexe este salutară în cazul paginilor lui Liszt, care fac să tremure chiar pe virtuozii încercați. Am urmărit apoi pe o cîntăreață — Irina Săndulescu-Bălan, al cărei recital bucureștean plin de merite l-am comentat în numărul trecut al revistei și ne-am bucurat să constatăm că însușirile vădite atunci au apărut la Rîmnicu Vîlcea într-o lumină și mai favorabilă, datorită unei griji sporite pentru dicțiunea deslușită și expresivă. Lucrul se referă atît la liedurile de Mendelssohn-Bartholdy și Richard Strauss, cît și la *Cîntecele pentru Til* de Felicia Donceanu, ascultate în ultima seară a întîlnirii „Tinere talente". Desigur că acompaniamentul pianistic, asigurat atît la Ateneu cît și în împrejurarea analizată de către Viniciu Moroianu, el s-a menținut la aceleași cote de înaltă combustie artistică.

Am mai comentat cu plăcere versiunea *Poemului* de Chausson realizată de o elevă a Liceului „George Enescu" — Irina Mureșanu. Ea a reeditat-o de astă dată, făcîndu-ne să ne consolidăm convingerea în frumoasele ei calități, dominate de o mișcătoare expresivitate venită din interiorul muzicii și nu din coordonatele transpunerii ei violonistice. *Poemul* a avut linie și tensiune, o creștere organică a edificiului sonor, în care frazele doar aparent asemănătoare erau umplute de fiecare dată de o emoție nouă, în care elementul tehnic, fericit rezolvat, stătea permanent în serviciul cuprinsului de emoții al textului. A fost, în această interpretare, o anume puritate, o sinceritate și un bun gust relevabile, întărite de colaborarea cu o artistă a acompaniamentului, pianista Alma Peter-Apostoleanu. În fine, violoncelistul Ovidiu Marinescu și pianista Dana-Simona Ciocîrlie au reeditat buna lor colaborare prilejuită de *Sonata nr. 1, în mi minor* de Brahms, pe care o salutam cu prilejul concursului „G. Dima" de anul trecut, de la Cluj-Napoca.

Concertul din dimineața de 23 aprilie, comentat de ziaristul Dorel Constantinescu, care are merite esențiale în ființarea actuală a întîlnirii „Tinere talente", a făcut să se perinde, în prima lui parte, o serie de elevi ai învățămîntului muzical din Rîmnicu Vîlcea, Cluj-Napoca, Baia Mare, selectați în deosebi prin contribuția Consiliului Județean al Organizației Pionierilor din Vîlcea. Am notat progresele consistente, în concepție și realizare, demonstrate de Petruț Constantinescu, care s-a măsurat cu o foarte dificilă *Sonată* de Haydn (Hob. XVI, nr. 19—30 —, în re major), precum și incontestabila sensibilitate a Alinei Voicu (Baia Mare), depășită totuși de problematica *Fantezii op. 17* de Schumann. În partea a doua a programului, mai conformă titulaturii generale „De la tinere speranțe la tineri artiști", am urmărit un flautist sensibil, elevul Vladimir Doroșenco (cl. a VIII-a, București), urmat de pianistul Daniel Pîrvu, student al Conservatorului din Iași. *Sonata pentru pian în do minor, KV 457*, de Mozart s-a dovedit una din culmile evoluției „Tinerelor talente" prin seriozitatea construirii ei, acuitatea (bine proporționată) a contrastelor, dramatismul menținut cu strășnicie în granițele stilului, puritatea redării textului. A fost o realizare demnă de un pianist cu gîndire evoluată și adaptare suplă a mijloacelor la țelurile muzicale urmărite cu conștiință trează și consecvență.

În ce privește ultimul program — „George Enescu și secolul XX" — se cuvine menționată în primul rînd prestația cuplului Diana Ligeti-Daniel Goiți care a pus în cea mai bună lumină *Sonata inedită pentru violoncel și pian* de George Enescu. Firuța Feier (la pian Crenguța Goilă) ne-a dovedit virtuțile mereu actuale ale învățămîntului clujean de oboi (Aurel Marc) printr-o redare fluentă a unor fragmente din *Sonatele* de Cornel Țăranu și Paul Hindemith. Mathe Gyözö, bun violist pe care-l urmărisem de-a lungul seriî romantice în *Sonata nr. 1* de Brahms, tot în compania pianistei Eva Aved, a cîntat de astă dată transcripția unei *Suite din baletul „Romeo și Julieta"* de Prokofiev. Mathe Gyözö este un muzician de bogăție interioară și concepție: frazarea a fost adesea generoasă și caldă în Brahms, unele din episoadele lucrării lui Prokofiev au avut plasticitate și forță de comunicare. Totuși, acompaniamentul pianistic mai șters, o oarecare listă de vitalitate a atitudinii interpretative și o paloare a sunetului i-au grevat întrucîtva prestația.

Simona Scăunaș ne-a apărut în cea mai bună postură cunoscută pînă acum: tînăra pianistă, vîlceană de origine și actualmente studentă la Iași, ne-a oferti o versiune a *Sonatei nr. 1 în fa diez minor* de George Enescu plină de calități conforme cu spiritul muzicii. În deosebi *starea de vis*, atît de caracteristică operei maestrului, a fost înțeleasă în chip inspirat și adesea cu sensibilitate poetică: din acest punct de vedere, în deosebi finalul lucrării și-a primit o tălmăcire emoționantă. Poate că în scherzo am fi dorit o stringență crescută, dar în genere abordarea dificilei *Sonate* a reprezentat un incontestabil succes al muzicienei. În fine, lucrările pentru clarinet solo de Igor Stravinski și Tiberiu Olah și-au avut în Ovidiu Căplescu un exponent viu și mobil, poate mai puțin desăvîrșit din punct de vedere instrumental de cît l-am cunoscut, în alte ocazii, pe talentatul muzician.

Alfred HOFFMAN

CRAIOVA

Sărbătoare a artei corale studențești

Generoasa primăvară a acestui an și-a găsit o întruchipare culturală aparte în fazele finale ale Festivalului artei și creației studențești, desfășurate în mai multe centre universitare, sub semnul tinereții, al entuziasmului vîrstei celor mai frumoase idealuri. Un asemenea eveniment a avut loc și la Craiova, în zilele de 14 și 15 aprilie, cînd și-a conturat imaginea finala secțiunii. Formații corale, organizată de Consiliul U.A.S.C. al Centrului Universitar din localitate. Înțeleasă ca o sărbătoare studențească, această manifestare s-a bucurat, și la recenta ediție (a XVIII-a) de o participare largă, întrunind un număr important de ansambluri (vocale) — 35 variate „formule", cu diverse orientări stilistice, urmînd traiectorii diferențiate, în general pe măsura posibilităților, de la simpla cvadratură a cîntecelor patriotice la complexitatea unor partituri moderne, vizînd adesea incitantele prelucrări folclorice.

Prin competență profesională și forță de dăruire, prin consonanță în simțirea muzicală și în intențiile interpretative, mai multe formații au configurat momente de reală satisfacție estetică, de elevație artistică, așteptate de altfel într-o competiție de nivel național. În acest sens, s-au afirmat, ca de obicei, seriozitatea și calitățile muzicale ale corului „Song", al Centrului universitar București (dirijor Ioan Luchian Mihalea), acuratețea intonațională, omogenitatea și mobilitatea expresiei pe care le are ca „atu-uri" Corala Facultății de Medicină din Craiova (dirijor Valentin Cîrlig), impresionînd mai ales prin faptul că dirijorul ei nu este, ca în alte situații, profesor de muzică ci medic — sunetul consistent și cantabil, susținut de o frazare bine urmărită, al Corului Facultății de Mecanică din Timișoara (dirijat de Mariana Müller), energia atacului și frumoasa prezență scenică ale Corului bărbătesc al Institutului de Marină din Constanța (dirijat de Ion Petrache). Iar în mod surprinzător, s-au impus prin simțul stilistic coruri mai recent înființate: „Diason" al Centrului Universitar Brașov (dirijor Nicolae Țurcanu) și „Primavera" al Facultății de Medicină generală din Iași (dirijat de Stela Dobrișan).

Cele mai convingătoare apariții au fost, desigur, corurile profesioniste prezente în concurs — „Cantores Amicitiae" al Conservatorului „George Enescu" Iași (dirijor Nicolae Gâscă) și „Gaudeamus" al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București (dirijor Gheorghe Oprea) —, care au dezvăluit, o dată în plus, cu intenții estetice ferme și trecînd hotarul rigid al textului, resorturi intime ale spațiului artistic, creînd și transmițînd fiorii unei intense comunicări cu generosul public. Dacă formația camerală ieșeană și-a proiectat deosebitele sale virtuți interpretative — omogenitatea și căldura timbrală, stăpînirea deplină a tehnicii vocale, simț armonic și ritmic, toate acestea argumentîndu-i echilbrul sonorităților și gradarea corectă, deosebit de subtilă a expresiei muzicale — într-un spectru repertorial cam îngust: doar creații contemporane („de ultimă oră"), „Gaudeamus" s-a situat, poate, în punctul culminant al festivalului, prin faptul că și-a relevat acuta sensibilitate și perfecta „înțelegere" cu foarte talentatul său dirijor întru re-crearea meandrelor unui demers sonor captivant, ce a străbătut varii zone ale repertoriului coral. Astfel, simplitatea cantabilă a unui cîntec patriotic în primă audiție — *1 Mai muncitoresc* de Marin Constantin, complexitatea travaliului componistic al însuflețitei și evocatoarei *Miorițe* de Paul Constantinescu, stilul interiorizat, foarte rafinat al piesei *Dorința* de Alexandru Pașcanu (care surprinde atît de sensibil atmosfera de delicată visare a versului eminescian), elanul și strălucirea unor pagini muzicale ca *Danțul* de Vasile Iliuț și *Vine hulpe di la munte* de Adrian Pop (unde pulsează ritmuri „vii" ale muzicii noastre populare) au fost puse în lumină de corul cameral bucureștean. Un sunet robust și plăcut (chiar dacă s-ar fi cerut, pe alocuri, o mai echilibrată sonoritate de ansamblu), conducerea bine dozată a fluxului muzical, susținere, expresivitate în cînt și nuanțare adecvată a culorii vocale — iată cîteva din trăsăturile sale interpretative, oricînd ferm conturate.

Mirela STOENESCU

„Vis de primăvară" în premieră la Teatrul Liric

Pe scena Teatrului Liric din Craiova a fost prezentat în premieră absolută musicalul *Vis de primăvară* de Elly Roman pe un libret de Val. Săndulescu. Este o lucrare inspirată din realitatea contemporană, făcîndu-se elogiul muncii creatoare în două intreprinderi de confecții, aflate în întrecere pentru calitate și eficiență. Se subliniază ținuta morală și calitățile pe care tinerii, alături de vîrstnici, le dovedesc în procesul muncii. Fiind satirizate, totodată, unele mentalități retrograde, atitudini comode și teorii ieftine. Urmărind scenele sugerate de libret, muzica lui Elly Roman a căutat să reunească într-un tot unitar diferitele moduri de exprimare, diferitele stiluri ce le găsim în operă, operetă și estradă, ca, în final, partitura sa să degaje un cald lirism prin care străbat sensibil inflexiuni melodice și armonice, preluate stilizat din melosul popular.

Regizorii, Migry Avram Nicolau și Tony Buiacici, cunoscînd gradul de dificultate al acestui gen de spectacol, au distribuit judicios rolurile, imprimînd un ritm alert desfășurării musicalului. Rolul Mihaelei, rol titular, a fost încredințat sopranei Steluța Teodorescu. Aria Mihaelei — Vis de primăvară —, avînd structura liedului, de o largă respirație melodică, în ritm legănat de vals, a dominat întregul spectacol ca un veritabil leit-motiv. Steluța Teodorescu și de data aceasta, ca de altfel și în musicalul *Mary Poppins* de Marius Țeicu, intrat de mult în repertoriul Teatrului Liric, s-a dovedit o interpretă ideală pentru acest gen de spectacol, posedînd certe calități vocale și o remarcabilă prezență scenică, susținînd cu brio toate mișcările coregrafice cerute de partitură. În același rol am urmărit și evoluțiile Ioanei Mărgărit, o tînără actriță, venită recent la scena teatrului craiovean. Tenorii, Cristian Caraman și Stelian Negoescu — în rolul lui Gelu, s-au străduit să rezolve problemele dificile ale partiturii, etalînd calități vocale. „Sarea și piperul" spectacolului au fost marcate de evoluțiile pline de umor ale cuplului Mihai Istrate — (Mișu) și Maria Smarandache — Voronca (Fany), avînd ca dublură pe talentata Tatiana Drăghici. În alte roluri au evoluat: Alexandra Mircea — Miruna Marin, Dorel Stoia — Victor Gomoiu, Ion Bucșa, Alexandru Petre, Doina Dulcescu — Sandu, Tudor Ispas, Ion Kelemen, Claudia Hanghiuc și alții. O surpriză a spectacolului a fost apariția primei balerine, Mirela Daruka, care a creat un personaj complex (Necunoscuta), demonstrînd reale calități actoricești. Trio-ul corpului de balet, alcătuit din: Andrei Daruka, Lelia Wais și Florina Ion, a colorat spectacolul cu o paletă de reușite mișcări coregrafice, realizate de cunoscutul maestru de balet, Francisc Valkay.

Scenografia a fost semnată de Cornel Rusu, care a creat cu mult gust și fantezie un cadru feeric, multifuncțional. Corul, ce s-a constituit într-un personaj colectiv, a fost pregătit cu competență și minuțiozitate de maestrul Constantin Ungureanu. Conducerea muzicală a avut-o dirijorul Alexandru Iosub, căruia i-a revenit dificila sarcină să reunească într-un tot unitar întregul ansamblu.

Boris CHELARU

SIBIU

Caleidoscop Jazz 1989

Cu recenta ediție festivalieră, jazzul sibian și-a înălțat edificiul la cea de-a XIX-a cotă a sa. Vrem să sugerăm faptul că amploarea care i se acordă în timpul din urmă nu a fost întotdeauna aceeași. Ținta, aparent iluzorie, a fost nu doar atinsă, ci depășită odată cu fixarea unor noi parametri la nivele macro- și micro- organizatorice. Ceea ce înseamnă că unui număr tot mai mare de reeditări (dovadă a consecvenței) îi corespunde o creștere în amploare a fiecărei ediții în parte. Actuala ediție și-a sporit numărul formațiilor în plan cantitativ — fapt ce a extins durata festivalului la cinci zile de desfășurare, dar și calitativ. De fapt, acest ultim aspect, al calității, va polariza sumara noastră incursiune prin noianul amintirilor de sfîrșit de festival.

Pentru soliștii Adrian Tase (pian, Pitești), Valentin Burtea (voce, București) și pentru membrii formației „Gaudeamus" (Galați) statutul de concurenți a devenit o amintire care a cedat locul certitudinii titlurilor de laureați, ceea ce nu exclude buna prezentare a celorlalți debutanți, al căror nivel de pregătire părea mult sporit față de anii precedenți (afirmația aparține juriului).

Apoi, în gale, formații consacrate cărora li se alătură cu tot mai multă siguranță formații laureate ale edițiilor precedente (păcat că nu toate !). Cele cîteva exemple nu sînt pur aleatorii, dar nu au fost făcute nici cu intenția unei ierarhizări, orînduirea lor urmărind simpla derulare a timpilor de festival (deci a timpilor consumați efectiv cu eliminarea timpilor morți !). Astfel, Anca Parghel, plină de temperament, își construiește vocalizele pe o temeinică bază cultural-muzicală, prin suplețe a vocii și dezinvoltură improvizatorică. Instrumentiștii est-germani care au secondat-o (grupul „Neue Version") sînt de primă mînă... Duo-ul Mircea Tiberian (pian) Dan Ionescu (chitară) aduce o notă lirică prin jazzul de bună calitate, ce respiră autenticitate prin complicate (dar precis executate) poliritmii și polimetrii. Spre a nu-și dezminți titulatura, grupul „Creativ" în dialog cu instrumentiștii vest-germani — Martin Verbong-saxofon și Reinhard Hammerschmidt-bas) este la fel de... creativ și ingenios, chiar dacă nu întotdeauna la fel de convingător. Ansamblul „Gaio" a cîștigat maturitate la propriu și la figurat, sub atenta îndrumare a unui muzician complex ca Ștefan Vannai. Grupul „Silex" și „Vocal Jazz Quartet"-ul reprezintă jazzul local, la fel de entuziast, chiar dacă uneori ușor desuet. Quartetul Romeo Cosma reunește trei instrumentiști din N-S-Vestul țării (Decebal Bădilă-bas, Dan Ionescu-chitară, Eugen Gondi-baterie) și un compozitor (Romeo Cosma-pian). O fericită colaborare, ce nu putea lăsa decît impresii pe măsură...

Instrumentiști și compozitori asemeni lui Johnny Răducanu sau Marius Popp (ultimul în quartet cu Alin Constanțiu-clarinet și saxofon, Decebal Bădilă-bas, Ioan Bontaș-baterie) ne-au uimit din nou prin știința improvizației, siguranța și ușurința incursiunii prin diverse stiluri de jazz, prin inventivitatea prelucrărilor tematice proprii și din repertoriul universal.

Zoltan Boroș (alături de Decebal Bădilă-bas și Gabriel Teodorescu-baterie) își „fabrică" cu profesionalism muzica într-un laborator al creației ce vădește predilecție către zonele infinite ale sunetului electronic. „Opus 4" este grupul al căror membri (Mircea Tiberian-pian, Cătălin Răzvan-bas, Dan Ionescu-chitară, Ioan Bontaș-baterie plus Dan Mîndrilă-saxofon) își contrazic cel mai vădit „firma". Aportul lor s-ar traduce în fapt prin coeziune, echilibru, omogenitate a ansamblului. Trebuie semnalată în mod deosebit participarea de „cursă lungă" a unor instrumentiști de excepție (Ioan Bontaș-baterie, Decebal Bădilă-bas, Dan Ionescu-chitară) a căror evoluție impresionant de constantă, într-un număr ridicat de formații, a fost la fel de constantă și în direcția calității.

Cîteva cuvinte despre formațiile invitate de peste hotare. Günther Klatt Elephantrombones (R..F.G.) promovează un stil agresiv, incisiv, desfășurat în cascade improvizatorice abrupte. Acoustic Version (R. P. Bulgaria) aduce o tentă folclorică în strînsă legătură cu varietatea timbrală reliefată prin utilizarea unor instrumente cu rol coloristic. Trio Emil Viklicki (R. S. Cehoslovacia) promovează o muzică elaborată, rafinată, care evoluează prin formule ritmico-melodice ostinate (de remarcat bunul gust și pregătirea muzicală a celor doi instrumentiști-pian, saxofon).

Eveniment unic, pe scena sibiană a evoluat violonistul de reputație largă — Didier Lockwood. Uimitoare a rămas pentru cei din sală tehnica improvizației, agilitatea instrumentală, exploatarea totală a electronicii, cu un ușor regret totuși pentru unilateralitatea repertoriului ales.

Unul din bunii pianiști sovietici de jazz — Leonid Ptuskiaskis și-a clădit stilul pe fundamentul unui temeinic și profund studiu muzical-instrumental. Temele reformulate de el degajă spontaneitate și romantism.

Profesioniști în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, cei cinci membri ai grupului britanic condus de Steve Williamson realizează adevărate acrobații din care desprindem dezinvoltura, maleabilitatea, vitalitatea ritmică pe care o poartă în sînge cei născuți în Caraibe.

Roxana HAȘEGAN

„Muzicieni din România" Lexicon volumul I, A—C de Viorel Cosma

În cadrul Edtiurii Muzicale a apărut amplul volum al lui Viorel Cosma — *Muzicieni din România, Lexicon, vol. I. A-C.*

În prefaţa acestui amplu volum, Viorel Cosma afirmă :

— „În epoca noastră, lexicoanele Compozitori şi muzicologi români (1965) şi Muzicieni români (1970, primul tiraj, 1971, al doilea tiraj) asigură cercetătorilor şi melomanilor din ţară şi de peste hotare o imagine complexă asupra artei muzicii în România. Absenţa instrumentelor bibliografice necesare a cîntărit greu în balanţa redactării acestor lexicoane, însă efortul investigaţiilor istorice şi documentare ulterioare anilor 1960—1965 a permis finalizarea unor contribuţii la nivelul tehnicii lexicografice contemporane, fapt ilustrat concret şi prin înscrierea numeroşilor compozitori, muzicologi, folclorişti, bizantinologi, esteticieni, critici muzicali şi pedagogi români într-un instrument de lucru de largă informare."

Era firesc ca prima ediţie să fie mai puţin dezvoltată şi să aibă şi neîmpliniri. Cea de a doua a fost mult îmbunătăţită, sub toate aspectele — iar în această privinţă ne referim la introducerea unui mare număr de compozitori şi de muzicologi, totodată şi la reliefarea unor lucrări importante ale muzicii româneşti de ieri şi de azi. Cea de a treia ediţie pare să fie într-adevăr *monumentală !* Întîlnim un foarte mare număr de creatori, de muzicologi, folclorişti şi critici muzicali. S-ar putea spune că pe lîngă valori indiscutabile au fost menţionate şi nume mai modeste şi — de ce nu am spune — şi nume foarte modeste. În ceea ce priveşte părerea subsemnatului o vom spune răspicat : peste 50—100 de ani, cînd un cercetător va întîlni un nume de muzicolog, critic, etnograf sau compozitor, în publicaţiile respective se va întreba, în primul rînd, *ce se ştie despre acesta ?* Iată de ce socotim că este bine venită lărgirea ediţiei precedente a lexiconului compozitorilor şi muzicologilor români, pentru a se obţine cea de a treia ediţie, într-adevăr cuprinzătoare. În cazul compozitorilor, Viorel Cosma se ocupă, pe rînd, de muzica de teatru, vocal-simfonică, simfonică, de film, de cameră, vocală, de orchestraţii, etnomuzicologie, estetică şi în cele din urmă, în cazul personalităţilor noastre artistice ni se înfăţişează o caracterizare a stilului componistic propriu-zis. Aruncînd o privire de ansamblu asupra lui Pascal Bertoiu este interesant să constatăm că nu s-a neglijat nici-un aspect creator, încît imaginea despre personalitatea complexă care a fost, este şi rămîne autorul capodoperei *Hamlet* este învăluită într-un con de limpezimi reconfortante... Sub aspectul caracterizării stilului este interesant de semnalat că Viorel Cosma porneşte de la harul lui Pascal Bentoiu, continuă cu „disecarea" concepţiei componistice, arată consecvenţa cu care a scris autorul, cu toate acestea putîndu-se vorbi de o evoluţie foarte interesantă, deoarece Pascal Bentoiu, aşa cum ni se arată în lexiconul de care ne ocupăm, nu a devenit, odată cu trecerea anilor, un „pensionar al propriei reputaţii"... — ca să-l citäm pe maestrul Eugen Barbu ! Tot din caracterizarea lui Viorel Cosma rezultă şi care sînt lucrările cele mai importante : *Cvartetele, Sonata de vioară, Simfoniile* şi *operele*, culminînd cu capodopera care este *Hamlet*, după Shakespeare. Bibliografia se împarte în articole lexicografice şi articole biobibliografice. În cazul muzicologilor de prestigiu întîlnim aceeaşi complexitate şi-n această privinţă este suficient să menţionăm felul cum a fost alcătuit portretul lui George Breazul, de pildă. Viorel Cosma ne indică muzicologia, istoriografia, monografiile, studiile de folclor, pedagogia muzicală, ediţiile critice, ca în cele din urmă să ne ofere o amplă carcterizare, legată de concepţia lui George Breazul raportată la bogat dimensionatele lui studii, eseuri, articole şi cărţi, care şi-au cîştigat un prestigiu şi peste hotarele ţării.

În felul acesta, Viorel Cosma ne prezintă o serie de fişe, care pot şi trebuie să stea la îndemîna oricărui cercetător, ce doreşte să analizeze profund activitatea profesională a compozitorilor sau a muzicologilor de ieri şi de azi. Desigur că nu lipsesc nici datele biografice şi nici consideraţii asupra studiilor făcute în conservatoare, atît în ţară, cît şi peste hotare.

În strînsă legătură cu activitatea muzicienilor este trecută şi aceea a unor oameni din alte domenii de cultură, iar în acest fel lexiconul lui Viorel Cosma relevă rezonanţe multiple.

Ceea ce unii muzicologi au făptuit într-o viaţă sau ceea ce în unele ţări cu o veche tradiţie culturală au realizat 20—30 de muzicologi, Viorel Cosma a generat — singur — în scurtă vreme şi fără ca rezultatul final să aibă nici-o urmă de superficialitate ! Credem că nu avem corespondenţe spirituale similare în lumea plasticii şi a literelor, ceea ce este foarte important de semnalat. Cu atît mai mult, meritele lui Viorel Cosma par mai mari.

Aşteptăm cu o legitimă încredere şi apariţia celorlalte volume, prin care muzicologii noştri, dar şi compozitorii noştri, nemaivorbind de masa interpreţilor, vor avea fericitul prilej de a cerceta amănunţit fişele lui Viorel Cosma, pentru a se duce direct la sursele din biblioteci. Iată suficiente considerente pentru care socotim apariţia acestui lexicon un *eveniment editorial !* Dar dincolo de aceste aspecte, atît de semnificative, se reliefează dragostea nepărmurită a lui Viorel Cosma pentru tot ceea ce semnifică lumea Euterpei pe fond românesc, încît ne vine a spune că toţi cei ce vor veni după noi să ne preia creator şi să ţină seama de sensul răscolitor al aserţiunii, în virtutea căruia, nici-o brazdă de artă românească nu trebuie uitată.

Fără pasiune, fără o documentare multilaterală şi o muncă susţinută, desfăşurată în ritmuri trepidante nu se poate realiza nimic măreţ, care să ne însenineze inimile. La cei peste 60 de ani ai săi, prin tot ce a făptuit Viorel Cosma, el întăreşte sensul aserţiunii sublime a lui George Enescu, după care, *tinereţea este o stare a spiritului.* În această ambianţă spirituală elevată putem spune din adîncul cugetului nostru că Viorel Cosma este încă *foarte tînăr*...

Structuri și funcții în armonia modală de Gheorghe Firca

Nu de mult a apărut în cadrul Editurii Muzicale volumul *Structuri și funcții în armonia modală* de Gheorghe Firca — o carte, de aproape 500 de pagini în care sînt dezbătute amplele probleme ale tematicii respective. În primul capitol se vorbește despre actualitatea temei, ca în cel de al doilea, — intitulat : — „Armonia modală există" ? — să se pună în discuție problema armoniei modale și-n această privință este cazul să-l citățm pe autor : „Întrebarea pare cel puțin superfluă dacă nu surprinzătoare, din vreme ce existența unei armonii modale ar trebui să constituie o certitudine, însăși rațiunea de a fi a întreprinderii noastre. Sîntem siliți însă a ne afirma punctul de vedere în pofida unei păreri larg răspîndite, părere ce condamnă la inevitabilă pieire armonia în general și, odată cu aceasta, armonia modală. Întrezărim aici urmarea unei forțate actualizări a oricărui fenomen (cu efecte tot atît de nocive ca și o viziune exclusiv istoricistă), în așa fel încît, proiectînd în trecutul nu prea îndepărtat o realitate sau alta a zilelor noastre, se contestă însuși conceptului valoarea sa în timp. Cu tribulațiile modei în această direcție am dialogat în primul capitol. În cel de față vom pune mai departe în ecuație o seamă de elemente și noțiuni forțamente disparate — în raport cu o sistematică riguroasă — care, toate, și din diferite unghiuri, au a înfrunta convingerile pretențioase și pretins sistematice și de cunoaștere absolută ale unei categorii de muzicieni, a căror gîndire este dominată de duhul pragmatismului, de eterogenitatea reprezentărilor privind natura faptului muzical. Iată de ce, anticipînd o seamă de concluzii deduse pe cale logică, în loc de a acorda acestui al doilea capitol cuvenitul rol de corolar, am preferat a-i conferi, în continuarea primului, un caracter de motivare-program."

Iată un răspuns logic dat acelora care cred că singurul drum în muzică poate fi acela al avangardei atematice și atonale, care duce la pulverizarea melodiei sau la anularea ei și-n unele cazuri, chiar și la dizolvarea armoniei.

În capitolul „Teoreticul : șanse de cunoaștere și consecințe practice", Gheorghe Firca se apropie direct de analiza diferitelor game și în felul acesta devine mai puțin abstract. Capitolul IV pune în lumină raportul „General particular" sau altfel spus : „Raportul dintre armonie și tonalitate" și-n acest fel, autorul este perfect conștient că include problema majoră a muzicii europene sau, cu alte cuvinte, corelația subtilă dintre melosul și armonia vestului european, bazată pe „majorul-minorul" tradițional și acea din alte țări ale continentului, mai ales din est, sud-est și uneori chiar din sudul și nordul Europei, care pornește de la policromia gamelor din folclor. În capitolul V se vorbește despre „dilema dualism-monism", ca în capitolul al VI-lea să ni se prezinte „Structura" propriu-zisă, urmată de o analiză a noțiunilor „Monovalență și polivalență".

Dacă în prima parte, — *Sistematica*, — Gheorghe Firca pregătește analizele ce vor veni, în partea a II-a — *Tipologia*, — în capitolul VIII se vorbește despre „Armonie modală", în capitolul IX despre „Elemente modale în armonia tonală", urmate în celelalte capitole de cadențele și relațiile modal-armonice, la care se adaugă problema trisonului și a terței modale, armonia de cvarte, mixturile, iar în cele din urmă se discută despre eterofonie.

Desigur că toate acestea sînt amănunte tehnice, care vor constitui revelația muzicianului de un înalt profesionalism. Oamenii de cultură și, în general vorbind, melomanii trebuie să rețină cîteva aspecte foarte importante ale problematicii abordate : în primul rînd, pledoaria pentru cercetarea amănunțită a gamelor populare, în al doilea rînd, faptul, potrivit căruia, o muzică mare, ca și o pictură mare, o sculptură mare sau o literatură mare, presupune apartenența la o cultură națională și, în al treilea rînd, o concluzie firească, o concluzie care accentuează avantajul pe care-l are muzica românească, prin faptul că folclorul la noi este departe de a fi epuizat, dimpotrivă, el are calitatea de a fi foarte viu și de a constitui un permanent imbold pentru compozitor, în conturarea unor creații expresive, nemaivorbind de multiplele sugestii novatoare.

Prin acest volum, cu totul remarcabil, Gheorghe Firca pune bazele teoretice ale gamelor desprinse din cîntecele și dansurile popoarelor. În acest climat muzicologic elevat, Gheorghe Firca preia creator, în cele din urmă ajungînd la o mișcătoare personalitate, cercetările lui Dimitrie Cuclin, George Breazul, I. D. Petrescu, Constantin Brăiloiu, iar în zilele noastre se cuvine a reliefa, din acest punct de vedere, amplele studii oferite de Lazăr Octavian Cosma, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Wilhelm Berger și citarea de nume poate continua.

Iată de ce socotim apariția cărții lui Gheorghe Firca un eveniment editorial, mărind suprafața eufoniei modale, eufonie prin care arta sonoră a acestui străvechi pămînt al patriei se înscrie în concertul popoarelor printr-un profil distinct, punînd bazele estetice ale noului umanism, atît de caracteristic și de înălțător în lumea Euterpei, care presupune grandoare, forță emoțională și îmbinarea armonioasă dintre etic și estetic.

Doru POPOVICI

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Continuité et originalité de la culture musicale roumaine

dr. Vasile TOMESCU

„...cette musique est l'un des trésors dont puisse le plus s'enorgueillir la Roumanie" : George Enescu [1].

„Il y a de longues années — depuis qu'une fraternelle amitié m'a lié à Georges Enesco (mon camarade d'études au Conservatoire de Paris) — que j'ai appris à connaître la musique roumaine — et je suis heureux d'affirmer que je considère ce peuple comme l'un des plus doués de l'Europe pour la musique, et que j'ai pleinement confiance en son avenir, tant sur le plan de la musique symphonique que d'opéra" : Alfredo Casella [2].

Beaucoup avant que l'idée d'une recherche comparée des civilisations se soit imposée à l'horizon de la pensée universelle — plus particulièrement avec les *Principj di una Scienza Nuova intorno alla natura delle nazioni, par la quale si ritruovano i principj di altro sistema del Diritto Naturale delli genti, Nap.* [oli ottobre] 1725 [3] de Giambattista Vico, et les *Volkslieder*, Leipzig 1779-9 [4], de Johann Gottfried von Herder — des érudits roumains et étrangers ont jeté le jour sur les caractères spécifiques de la langue et des traditions roumaines. Ils ont, de la sorte, ouvert la voie vers la compréhension des fondements de la civilisation musicale des Roumains, considérée dans l'ensemble des valeurs héritées et créées par ce peuple comme une éloquente expression de la continuité et de l'originalité de sa spiritualité.

Dans ce sens, nombreuses et probantes sont en effet les observations faites par des géographes, historiens, gens de lettres, musiciens, diplomates, ecclésiastiques, militaires — autant d'étrangers ayant visité les Pays Roumains des deux côtés des Carpates — ainsi que celles comprises dans les écrits des chroniqueurs roumains, les unes comme les autres évoquant la présence de la musique dans la vie du peuple, tel un témoignage caractéristique de sa pensée et sensibilité.

Sur la descendance prestigieuse de la langue et des traditions musicales et chorégrafiques roumaines, une des affirmations les plus averties appartient à Martin Opitz — écrivain et théoricien de la littérature, l'auteur du libretto de DAFNE, le premier opéra allemand, de Heinrich Schütz ; ce libretto était réalisé d'après l'original du premier libretto d'opéra de l'histoire du genre, créé à Florence par Ottavio Rinuccini et transposé en musique par Jacopo Peri (1598).

Ayant connu de près la vie et l'histoire des Roumains, pour avoir vécu parmi eux de 1622 à 1624 comme professeur au gymnase d'Alba Iulia — l'ancienne cité daco-romaine, devenue la capitale de la Principauté de Transylvanie —, Opitz est l'auteur d'un écrit, perdu à travers temps, DACIA ANTIQUA, et d'un poème composé en 1623 à Alba Iulia même et publié à Strasbourg en 1624 sous le titre MARTINI OPITTI / ZLATNA, / ODER VON RUHE DESS GEMÜTHES / [5]. Pathétique, mais documenté, le poème évoque la continuité des valeurs spirituelles du peuple roumain :

Par contre, dans le temps, votre langue s'est gardée
Entière ; tant est qu'on s'en étonne.
L'Italie elle-même est loin de la racine,
Tout comme l'Espagne et la Gaule voisine.
Si peu qu'elles sont de Rome parentes
Autant apparentés les Roumains lui sont-ils.
Dans chaque hutte de chaume couverte
Un noble sang nous dit que la langue héritée
Est bien la même de nos jours encore, que les coutumes

Fidèlement sont conservées, que le costume
Et jusqu'à vos danses mêmes, sont des témoins
de votre vieille racine ;
Une danse dont la beauté n'a pas de pair.
Voyez, sur l'heure une *hora* s'enchaîne,
Sur l'heure encore elle se dénoue, vers une
autre s'incline
Les deux tournent et tournent encore
Qu'on dirait à les voir d'adroites cabrioles [6].

Plus tard, Conrad Jacob-Hiltebrandt, docteur en droit et juriste à Szczecin, allait aussi être en mesure, pour avoir parcouru quatre fois la Transylvanie et deux fois la Moldavie et la Valachie dans les anées 1656—1658, de connaître les réalités de ces parages[7] et, reprenant certaines observations d'Opitz, de préciser par exemple que les Roumains „ont l'habitude de présenter dans leurs danses des comédies entières, telles que j'en ai vues sur mon chemin, au temps de la Pentecôte, en route vers Constantinople" [8]. Sûrement, c'est le *Jocul Călușarilor* (la Danse des *„Călușari")* qu'il envisage là, avec, toutefois, cette note restrictive de notre part que ce divertissement musical-choregraphique si proprement roumain et de tradition archaïque comporte plutôt l'aspect et la fonction d'une scène dramatique que d'une comédie.

Vers la fin de ce même XVIIe siècle, le chroniqueur moldave Miron Costin va réaffirmer la réalité historique qu'Opitz et Hiltebrandt avaient saisie à la lumière des traditions de vie propres aux Roumains, considérant celles-ci comme une continuation de ce qu'avaient attesté dans l'Antiquité des auteurs latins tels que Varro et Ovide : „afin que de tout cela la nation avec ses coutumes se reconnaisse comme issue de Rome" [9]. Puis, à la jonction des XVIIe et XVIIIe siècles, Démètre Cantemir, illustre représentant des cultures roumaine, orientale et occidentale, prince de Moldavie, membre de l'Académie de Berlin, érudit dont le nom reste gravé sur le mur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris parmi ceux d'autres coryphées de la spiritualité universelle, confirme la prééminence des deux sources propres aux traditions héritées et vivifiées par les Roumains : celle thraco-dace et celle latine.

Aux ouvrages d'un Marco Bandini, actif en Valachie et Moldavie de 1644 à 1648 [10] ou d'un Anton Maria Del Chiaro [11] qui fut le secrétaire du prince Constantin Brîncoveanu de Valachie à partir de 1709 — écrits contenant de précieuses considérations sur les traditions roumaines et leur illustre origine — vient s'ajouter le volume des LETTERE ODEPORICHE de Francesco Griselini qui, vers la fin du XVIIIe siècle a visité le Banat roumain ; il y consigne des remarques d'ordre socio-ethnographique et musical concernant les réalités locales et finit par conclure : „Chi non riconosce in sifatti usi e cerimonie que che da Romani serbavanti in simili occasioni ?" [12].

Animés d'un esprit profondément patriotique et s'appuyant sur des arguments péremptoires, les représentants de l'École Transylvaine n'ont pas hesité en véritables tribuns de défendre l'idée de la filiation latine du peuple roumain, de sa langue et de sa culture. Se manifestant comme une réaction — historiquement justifiée — contre n'importe quelle contestation ou sous-estimation du poids qui revient à la romanité dans l'ethnogenèse des Roumains, l'Ecole Transylvaine a eu le mérite d'orienter la recherche vers les éléments d'origine latine qui, de fait, apparaissent dans la culture et la langue roumaines ainsi qu'*ipso facto* dans le trésor musical du peuple.

Des conceptions analogues s'imposent aussi dans les autres provinces historiques de la Roumanie, telles que, par exemple, avec T.T. Burada, dans une étude dont le titre énonce clairement le contenu : *Despre întrebuințarea musicei în unele obiceiuri vechi ale poporului român* (De l'usage de la musique dans certaines vieilles coutumes des Roumains), publiée en 1876 [13]. On y lit : „Rien (...) ne fut en mesure d'anéantir l'originalité primitive de nos us et coutumes dont la plupart résident sur l'élément latin qui constitue l'assise de notre nationalité".

Une assise qui, d'ailleurs, est facilement explicable par les multiples relations — économiques, militaires, religieuses — établies dès le règne d'Auguste entre la Rome impériale et la Dacie carpato-danubienne et qui ont permis à celle-ci avant même d'être conquise par Trajan de connaître l'écriture à caractères latins et maints aspects de la civilisation romaine, par excellence urbaine et largement répandue à l'époque, que lui apportaient des colons venus *ex toto orbe romano*. Mais, à leur tour, ces nouveaux-venus ne tardèrent pas d'assimiler les particularités religieuses et culturelles des Géto-Daces dans cet esprit ouvert et fécond, propre à ce que l'on appelle *l'interpretatio romana*. Ce processus d'assimilation réciproque des valeurs spirituelles alla en s'approfondissant et, de même qu'il a existé une période prétrajane de synthèses daco-romaines, de même at-il existé une période postaurélienne pendant laquelle s'affirma la spiritualité des Daces romanisés et des Daces „libres" dont allait naître la civilisation protoroumaine, puis roumaine. Il faut dire que la synthèse culturelle ne fut que, de surcroit, facilitée par l'évangélisation de la Dacie sous les formes d'un christianisme de facture essentiellement latine — pour commencer — dont les bases ne pourront en rien être modifiées à travers temps, ni même par la terrible vague de migrations qui, bientôt après, couvrit les terres autochtones.

Parmi les pièces qui constituent le CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM, nombreuses sont celles découvertes en Roumanie ; elles

offrent de précieuses informations sur des événements d'ordre militaire, religieux et social survenus apres l'arrivée des Romains dans l'espace carpato-ponto-danubien et, de plus, sur la présence de la musique à de semblables circonstances. En général, les vestiges de la civilisation matérielle (statuettes bas- et hauts-reliefs, vases, inscriptions, monnaies et instruments de musique conservés tels quels) mis au jour en Roumanie sont d'un intérêt documentaire indiscutable puisqu'ils illustrent, tour à tour, la culture néolithique, thraco-gète, scythique, hellénistique, romaine et byzantine. Les scènes gravées sur de fameux monuments de l'Antiquité romaine — le *Tropaeum Traiani* dans le dép. de Constanţa, Roumanie, année 108 ; la *Colonne Traiane,* Rome, année 113 ; le *Forum Traiani,* Rome, début du IIe siècle ; *l'Arcus Constantini,* Rome, début du IVe siècle — prouvent la présence de pratiques musicales dans des circonstances de référence pour l'histoir ancienne des Roumains. L'éloquence de ces vestiges est telle qu'un Paul MacKendrick a pu leur consacrer son livre significativement intitulé THE DACIAN STONES SPEAK [14].

En héritière de l'art primitif étrusque, la *musica romana* [15] en a assimilé plus particulièrement la technique de production et l'emploi de certains instruments : *tintinnabulum* (la cloche) — figuré à Veio, VIIe siècle av.n.è. ; *cornu* (le cor) — illustré à Cerveteri ; *tibia gemina* (la flûte jumelée) — en Tarquinia, VIe siècle av.n.è. ; *crotalum* (sorte de castagnettes) ; *tuba* (la trompette). Elle en emprunte aussi *l'art du mime,* attesté dès le IIIe siècle av.n.è. comme pratiqué aux *ludi Florales* des Romains. Mais, cette même *musica romana* s'est aussi enrichie de certaines valeurs de l'art grec (assimilées par un contact direct surtout lorsqu'il s'agit de la *Grecia Magna* dont la civilisation s'est épanouie dans le sud de l'Italie). De toute façon, elle a pris un grand essor pendant la période qui commence avec le règne d'Auguste et s'achève au temps des Antonins et des Sévères. C'est alors que, par suite de conjonctures militaires, politiques et culturelles, elle est assimilée vers le deuxième siècle de l'ère chrétienne par la musique thraco-dace, elle-même l'expression d'une ample synthèse spirituelle entre les valeurs autochtones thraco-gètes et la civilisation hellénistique fleurissante dans les centres de la Dobroudja avec lesquels le royaume dace entretenait des liens profonds et directs.

De ce processus, contemporain de tant d'autres mutations intervenues sur le plan social, militaire, ethnographique, religieux et linguistique, est née la civilisation musicale protoroumaine et roumaine qui ne pouvait donc être elle-même que spécifique tout en révélant une parenté intime avec la civilisation des autres peuples néolatins, fait qui lui assura dans la zone Est et Sud-Est européenne un profil nettement particulier.

★

Dans l'analyse des traits structuraux et d'expressivité propres à chacun des peuples néolatins, il faut sans doute tenir compte non seulement des bases ethniques et culturelles d'origine romaine et méditerranéenne, mais aussi des divers aspects qui se sont imposés et ont contribué à leur évolution sous l'influence de facteurs socio-historiques et ethnographiques. On sait, par exemple, que la musique folklorique de la France et de l'Italie a subi de bonne heure, notamment dans les milieux urbains, l'influence de l'art courtois des troubadours, des trouvères et des giullari. Dans les centres, tel que Paris par exemple — où la synthèse culturelle entre le Nord et le Sud-Ouest européens s'opérait à un rythme rapide —, la musique méditerranéenne par excellence homophone est devenue, dans le voisinage de la musique polyphonique, le terrain fécond sur lequel ont fleuri les formes, genres et langage de la musique classique et moderne.

Au cours de ce profond processus de transformation, la musique folklorique finit par être assimilée jusqu'à la modification même de son essence sous l'influence novatrice de la pensée musicale savante qui fit valoir les rythmes souples, les modes centrés sur le majeur-mineur et les formes rigoureusement organisées, „closes". Bien-entendu, ce ne fut pas le cas de la musique sacrée — surtout pas du chant grégorien —, qui s'est développée progressivement pendant le haut moyen âge par l'ample synthèse d'éléments orientaux et occidentaux ; de même, ce ne fut pas le cas de la musique folklorique de certaines zones de la France ou de l'Italie moins exposée — pour des raisons d'ordre géographique et historique — aux grandes transformations ethniques et socio-culturelles. L'une comme l'autre ont gardé leur caractère originaire. Et lorsqu'on affirme que le folklore portugais, espagnol et roumain continue d'évoluer selon ses caractères d'origine, c'est le principe de *continuité en son essence* qu'on envisage car, tout en étant relativement stables, ces folklores ont quand même subi des modifications à travers temps et espace à l'instar de n'importe quelle autre réalité humaine. Le folklore roumain, par exemple, n'a pu être qu'influencé par celui des peuples voisins ou plus ou moins proches (Serbes, Grecs, Bulgares, Russes, Hongrois, Polonais, Turcs), tout comme le folklore oriental et grec a exercé son influence sur celui des Espagnols et des Portugais. Eduardo Lopez Chavarri [16] le dit clairement en parlant de la constitution du folklore espagnol: „Les Phéniciens et les Grecs ont vécu sur notre

côte et plus tard les Grecs byzantins ont maintenu ces relations directes à travers l'espace de la Méditerranée, la grande propagatrice des civilisations orientales sur notre sol".

Cela étant, une recherche comparée des traditions musicales spéficiques des peuples romans modernes doit envisager non seulement les éléments communs d'héritage mais encore le mode dont ils ont évolué dans le contexte socio-historique et géographique de chaque nation prise à part. Dans ce sens, Diego Carpitella [17] est d'avis qu'une analyse comparée de la musique roumaine et de la musique italienne (celle-ci considérée sous le rapport folklorique) finirait par conclure que la première demeure „profondamente intrisa di folklore musicale, cioè di musica di tradizione orale", alors que la seconde est plutôt „urbana, cosmopolita, e quindi non «nazionala», non intrisa di folklore musicale contadino ma semmai di confezioni artigiane".

De son côté, le philologue roumain B.-P. Hasdeu, [18], se référant à la genèse de certains genres et formes propres aux nations romanes modernes, y entrevoit un substrat ibérique chez les Espagnols, un substrat gaulois chez les Français et, pour l'Italie, une influence celtique au nord et grecque au sud de ce pays. Quant à la chanson lyrique roumaine, Hasdeu cherche ses racines dans le substrat autochtone thrace — plus exactement dacique : „Si l'on considère le poids de la nature prosaïque [dans le sens de pragmatique — n.V.T.] des Romains et celui du génie poétique des Daces, il ne sera que juste de conclure que nos admirables *doine* sont héritées de ces derniers, sans doute comme genre, non pas comme substance".

G. Dem. Teodorescu analyse à son tour [19] les sources de la tradition roumaine à travers le prisme des traits psychologiques et des usages caractéristiques des deux nations ancestrales : „[Les Romains] rencontrèrent en Dacie un élément quasi-thracique, les autochtones, avec des croyances, des usages, des traditions propres. Du grand processus d'assimilation, de synthèse de tous ces facteurs, résultera la nation roumaine aux caractères distinctifs qui n'appartiennent qu'à elle seule".

Il est évident toutefois que l'abord d'une problématique relevant de la culture musicale des Géto-Daces n'est devenu possible qu'à l'époque actuelle quand l'historiographie, l'archéologie et la linguistique sont arrivées à des résultats notables dans l'étude de la civilisation des Thraces septentrionaux et ont jeté le jour sur des aspects vivement intéressants concernant ces tribus de l'espace carpato-ponto-danubien. Il suffit par exemple d'évoquer les vestiges de civilisation géto-dace mis au jour à proximité de la *dava (oppidum)* bien connue de Popești (sur l'Argeș), la supposée Argedava — résidence probable du père de Burébista (env. 77—44), ce dernier étant le fondateur du grand royaume dace. Il s'agit en fait de coupes dites déliennes (parce qu'elles répètent un modèle affirmé à Délos), dont la facture gète témoigne de l'importance accordée à la danse dans le cadre d'un syncrétisme culturel local né du culte du Soleil. Ce syncrétisme d'ordre religieux et artistique à la fois est mis en corrélation avec les réalités historiques par Strabon, le prestigieux auteur du Pont, dans ΓΩΓΡΑΦΙΧ'Α lorsqu'il place [20] Zamolxès — dieu chtonien qui, chez les Daco-Gètes, était le symbole de la fertilité et du renouveau de la nature, avant de revêtir des attributs urano-solaires — auprès d'Orphée et Musée, deux autres personnages de la mythologie thracique. C'est ce qui explique le mode particulièrement musical et chorégraphique dont se manifestait la croyance des Thraco-Gètes dans l'immortalité de l'âme, professée par Zamolxès, personnage dont le culte approchait celui d'Orphée, aux dires d'Ernst Mass [21] fondés sur l'ΙΣΤΟΡΙΑ ΙΙΙV ΜΕΛΠΟΜΕΙΝΗ, 94 d'Hérodote (484—25 av. n.è.)

Pour connaître le processus d'affirmation de la culture musicale sur le sol de la Roumanie à l'époque ancienne, un précieux point de départ se trouve dans les travaux de recherche musicologique roumaine, tout spécialement chez Teodor T. Burada, mentionné tantôt, et chez George Breazul. Celui-ci, dans son ouvrage suggestivement intitulé PATRIUM CARMEN, réunit les considérations de quelques éminents historiens et philosophes de l'Antiquité (Hérodote, Platon, Aristote, Théopompe, Athénée, Strabon) sur le génie musical des Thraço-Gètes ; avant l'œuvre ci-dessus de Breazul (publiée en 1941), ce genre d'informations ce trouvaient éparses dans divers écrits, tels que ORIGINEA ROMÂNILOR, VOLUMUL ÎNTÎI, CE SPUN IZVOARELE ISTORICE de Alexandru Philippide (1923)), ou bien GETICA. O PROTOISTORIE A DACIEI et DACIA. CIVILIZAȚIILE ANTICE DIN ȚĂRILE CARPATO-DANUBIENE, ces deux derniers de Vasile Pârvan (1926, resp. 1937). C'est le mérite de George Breazul d'avoir émis l'idée qu'aux fondements de la civilisation musicale roumaine réside la musique des Traces, ethnie dont faisaient aussi partie les Géto-Daces. En vertu de quoi, le professeur Breazul poussa des générations entières de disciples à orienter leurs recherches depuis les formes rythmiques et modales élémentaires (formulant d'ailleurs pour ces dernières la théorie des structures prépentatoniques ou oligochordies) jusqu'à ces aspects constituant ce qu'a pu être l'éthos musical thrace en général et géto-dace plus particulièrement.

Aujourd'hui, de nombreux et solides repères jalonnent le champ de la recherche quant à la participation de la musique dans la vie des Proto-Thraces nord-danubiens. Mais, dans le passé, ce problème ne donna lieu qu'à des hy-

pothèses rarement approfondies, sinon toutefois par quelques-uns dont Nicolae Densuşianu notamment [22]. Si, par exemple, pour celui-ci les Pélasges représentaient un peuple plutôt légendaire, pour nous autres, ceux d'aujourd'hui, ils constituent une catégorie historique et ethnographique étudiée minutieusement. C'est ainsi que pour P. P. Panaitescu [23] „Nos Pélasges sont les porteurs de la civilisation néolithique. Contemporains de ceux de la Grèce, de la Mer Egée et de l'Asie Mineure, ils furent antérieurs à l'arrivée et à la formation du grand peuple des Thraces qui parlaient une langue indo-européenne. Ces Pélasges de notre pays, condamnés à demeurer anonymes, étaient apparentés à ceux du sud méditerranéen et avaient en commun avec ceux-là la religion de la terra-mater, le rite de l'inhumation, des idoles-amulettes, de même que certaines formes de poteries".

Il faut dire que si la polygénèse est un phénomène qui, en général, se manifeste par des formes, genres et moyens d'expression relativement pareils et, ce étant, confère à l'art, à la mythologie et aux moeurs un certain caractère d'universalité, le fait par contre qu'une collectivité ethnique distincte ait concrétisé sa mentalité par la musique tout spécialement ne saurait être autrement considéré qu'original et caractéristique. C'est le cas des Géto-Daces dont les tribus réunies ont formé un Etat qui s'est imposé dans le périmètre carpato-danubien par une vive activité socio-économique, religieuse et militaire et par une vie collective et individuelle gouvernée spirituellement par des traditions spécifiques. Gheorghe Vrabie [24] l'énonce clairement : „De même que les chants funèbres traditionnels sont pénétrés d'un culte de l'arbre et de la nature — symbole de vie —, que les chansons de la moisson expriment une vieille et originale poésie des habitants de l'espace carpato-danubien, elle aussi traversée par un culte du soleil et de la chaleur, de même selon nous est-ce le cas de la poésie des calendes [noëls], le tout ensemble constituant un vieux témoignage de la culture et de l'art des populations autochtones géto-daces".

Le créateur et interprète anonyme, dont l'âge remonte aussi loin que le folklore, est tout autant poète et philosophe lorsqu'il épanche son lyrisme dans la *doina*, expression spécifique de cet „espace pastoral" défini par Lucian Blaga (*„spaţiul mioritic"*) et source nourrissante de cette mélodie infinie, „ouverte" qu'Enesco porta à son apothéose dans le *Prélude à l'unisson* de sa *Suite pour orchestre* no. 1, op. 9, en Ut majeur.

À l'encontre de l'exaltation pathétique du poème épique médiéval, la ballade populaire roumaine ne chante qu'avec sobriété les exploits de ses héros même lorsque quelques-uns de ceux-là personnifient des forces de la nature — survivances probables des caractères de l'art ancien, leur source primordiale. Il est évident que les réalités actuelles du folklore poétique et musical, telles que les enregistre la science moderne, ne conservent qu'une *partie* des traits de cet art ancien — vu l'évolution incessante de la spiritualité d'une nation et l'ensemble des influences qui s'y exercent. „Une des ballades les plus curieuses et les plus étranges du recueil publié par V. Alecsandri, intitulée : *Le soleil et la lune* — écrivait en 1856 Prosper Mérimée [25] a gardé peut-être le souvenir d'un mythe très-ancien et particulier aux habitants du Danube. Le soleil, traîné par neuf chevaux, cherche pendant neuf ans une femme aussi belle que lui (...) On le voit, cette légende a subi une transformation toute moderne, et des détails empruntés aux coutumes du christianisme se sont ajoutés de la façon la plus bizarre à un mythe cosmogonique de l'Orient païen".

Toujours par rapport à la possibilité d'établir des parallélismes entre certains aspects du chant épique folklorique roumain (et d'ailleurs des autres peuples également) et des aspects du poème épique de l'Antiquité, des chercheurs contemporains se réfèrent à la relation qui pourrait exister entre Homère et la ballade populaire roumaine [26]. On y envisage un parallélisme pareil entre l'Iliade et le folklore roumain quant à : 1) L'enlèvement des troupeaux en tant que motif de conflit (*l'Iliade*, Chant I, vv. 152-6 — *Miorița* [27]) ; 2) Le cheval merveilleux qui prédit la mort de son maître (*l'Iliade*, Chant XIX, vv. 399—420 — *Mihu Copilul* [28]) : „Le nom thrace du cheval d'Achille, *Balios* (en-macédo-roumain *bol'u* «cheval tacheté de blanc», vestige d'une relation historique" ; 3) „Le nom thrace du cheval d'Achille, *Balios* (en — comptant 50 membres (Priam — Novac [29]) ; 4) Le héros qui lutte contre un tourbillon — Achille et le Scamandre (*l'Iliade*, Chant XXI, vv. 205-83), Iovan Iorgovan et la Cerna [30] ; 5) La résignation du héros devant la mort (Achille et le jeune pâtre de *Miorița*).

D'autres parallélismes pouraient aussi être entre *l'Odyssée* et la ballade populaire *Unchieşii* [31] („Les Vieillards") portant sur : 1) le caractère commun du thème — le mari revient lors des secondes noces de son épouse ; 2) la cause, elle aussi analogue, de l'absence du héros — il est parti se battre ; 3) la durée de son absence — 10 ans (+10) dans *l'Odyssée*, 9 ans, 9 mois et d'autres 9 semaines de plus dans *Unchieşii* (chez d'autres peuples il y va de 3, 5, 7 ou 9 ans) ; 4) le retour du mari tout juste lorsque sa femme avait renoncé à l'attendre ; 5) certains signes de reconnaissance des héros entre eux ; 6) le châtiment des coupables ; 7) la rencontre du père et du fils dans un jardin. Il va de soi que l'analyse de ces parallélismes hypothétiques pourrait nous faire envisager soit un phénomène de continuité soit de polygenèse. D'ailleurs, sur

cette ligne, il convient de souligner tout particulièrement, les analogies saisies entre *l'Odysée* et *Unchieşii*, et la présence du motif du *retour inatendu du mari* qui apparaît dans tout le folklore européen. Son point de départ est relevable dans la cantilène de l'épouse qui se consume d'amour pour le mari parti en Croisade — une création anonyme en dialecte vénitien, rendue dans ce mètre que l'on désigne sous le nom de *servantese duplice* ou *duato* :

e questa vol lo pelegrino
aver de sera e de maitino

Elle a son correspondant dans le texte que renferme un manuscrit padouan antérieur au 23 janvier 1277 [32], de même qu'en tant que composition musicale dans IL PRIMO LIBRO DELLE VILLOTE DI ALVVISE CASTELLINO / CHIAMATO IL VAROTER VENETIANO DA LUI COM-/POSTI LI VERSI E IL CANTO. MDXLI / VENETIIS APUD ANTONIUM GARDANE [33].

S'il est juste d'affirmer que dans les pièces de ce cycle „le héros fait ordinairement figure d'un Ulysse moderne dont la maison, après son absence prolongée, fourmille de prétendants à la main de sa femme" [34], dans le folklore roumain il est par contre frappant que le thème se transfigure selon une vision poétique empreinte d'originalité et conforme à l'esprit de la plus authentique tradition [35] :

(...) El pe cal a încălecat
Cu părinţii s-a certat
Cu mîndra s-a'credinţat,
Să-l adăste nouă ai [*sic*]

(...) Son cheval qu'il enfourcha,
Ses parents qu'il embrassa,
A sa belle qu'il fit jurer
De l'attendre neuf années

Nouă ai şi nouă zile
Şi de-o vedea că nu vine
Să se mărite prea bine (...)
— Mîndră, mîndra mea.
Tot de-ai vedea că nu viu

Neuf années et neuf journées.
Et si jamais ne rentre pas
Qu'elle épouse qui voudra (...)
— Ma belle, ma belle à moi,
Si tu vois que j'n viens plus

Tu să semeni busuioc
Pe nouă vetre de foc,
Şi de-o ieşi verde frumos,
Să ştii că sînt sănătos ;
D-o ieşi negru pălit
Să ştii că m-am prăpădit ! (...)

Plante donc du basilic
Sur neuf âtres de feu
Et s'il pousse vert et dru
Tu sauras que je vais bien ;
Mais s'il pointe noir et sec
Tu sauras que je suis mort ! (...)

„L'épouse qui accepte d'être immolée pour qu'un édifice puisse s'élever sur son propre corps — explique Mircea Eliade [39] —, représente sans aucun doute le scénario d'un mythe primordial ; primordial en ce sens qu'il se rapporte à une création spirituelle qui précède de beaucoup les époques protohistoriques et historiques des peuples du Sud-Est européen". Par ailleurs, le contenu même de cette ballade n'éclaircit que mieux la présence de caractères archaïques dans le folklore balkano-danubien : „1) les pays balkano-danubiens sont les seuls ou le sacrifice de construction a donné naissance à de remarquables créations littéraires populaires ; 2) la rareté de légendes similaires chez les Russes, les Polonais et les Ukrainiens semble exclure l'hypothèse d'une origine slave pour ce motif littéraire ; 3) les Roumains et tous les peuples balkaniques conservent un substrat commun, hérité des Thraces (et qui constitue, d'ailleurs, le principal élément d'unité de toute la Péninsule balkanique) ; 4) certains autres éléments culturels communs à tous les peuples balkaniques semblent encore plus anciens que l'héritage géto-thrace, présentant un facies pré-indo-européen ; 5) il faut tenir compte enfin, que les Thraces et les Cimmériens participaient à une culture protohistorique dont les irradiations successives ont traversé l'Asie

Si les productions folkloriques à substrat magique — incantations, danses propres à apporter la guérison ou l'amour de l'être désiré — et qui, de ce point de vue, perpétuent le culte d'Orphée, comme les ballades *Mihu Copilul* ou *Ghiţă Cătănuţă* [36], et attestent par leur contenu poétique de même que par leur structure mélodique archaïque un âge immémorial, de même la naissance d'œuvres populaires autour d'une thème historique peut elle aussi parfois être rapportée à une époque antérieure à celle que suggère à première vue l'identité temporelle des personnages évoqués. Prenons par exemple la ballade *Mănăstirea Argeşului (Meşterul Manole)* [37] *(Le Monastère d'Argis, Maître Manol* — selon le titre de la traduction en français faite par Alecsandri) : sa teneur épique, située dans un cadre historique analoque à celui des *Chansons de Geste*, n'est que l'expression d'une philosophie originaire, celle du don de la vie humaine, en tant que sacrifice suprême apte à édifier la culture et la civilisation et à garantir le pérennité de l'œuvre faite de main d'homme. Profondément convaincu qu' „à l'instar des Grecs, les Roumains ont aussi gardé dans leurs traditions populaires nombre de survivances du paganisme de leurs ancêtres", Prosper Mérimée était d'avis que la dite ballade témoigne „peut-être d'une tradition antique" [38].

Centrale et ont suscité l'apparition de nouveaux facies culturels sur les bords de la Mer de Chine et à Dongson". Ces considérations sur la transmission aux peuples d'Extrême-Orient des traditions de certaines pratiques musicales épanouies entre les limites territoriales de la civilisation thraco-gète s'appuient sur les recherches d'ethno-musicologie comparée entreprises par Jaap Kunst [40] : „A côté des Cimériens, peut-être même d'éléments germaniques, la migration pontique a aussi inclu les Illyriens et les Thraces qui, á l'époque, n'étaient pas encore arrivés aux Balkans, mais vivaient dans la zone qui s'appelle aujourd'hui la Pologne, dans l'ouest et le sud de la Russie et dans le bassin danubien, ou de moins des tribus étroitement apparentées à ceux-là ; cela rend plausible l'importation en Extrême-Orient d'instruments de musique qui existent toujours dans les Balkans. Evidemment, cela ne doit pas nous faire penser que Thraces et Illyriens aient pénétré jusqu'en Indonésie, mais seulement que la culture Dongson des Indes Orientales et les cultures mises au jour à notre époque dans le sud de la Chine ont subi de fortes influences venues de l'Ouest".

Aussi bien, peut-on citer comme preuves matérielles de l'existence d'instruments de musique dans les usages de l'Europe centrale et du sud-est, la flûte en os d'ours à 3 orifices transversaux, découverte à Istállóskö dans le nord de la Hongrie, et remontant à quelque 30 900 années av.n.è. [41] et la flûte en os de renne ou cerf, découverte dans les Carpates et datant du paléolithique supérieur — ce qui signifie une ancienneté de 10 000 ans env. av.n.è., trouvaille décrite par A. P. Tchernich sous le titre „la flûte de l'ère paléolithique" [42]. Découvert parmi les vestiges mis au jour à l'occasion des fouilles archéologiques entreprises en 1953 à Molodova V, sur la rive droite du Dniestr dans le district de Kelménetzk, rég. de Cernăutzi, cet instrument — un tuyau aux dimensions de 21 X 1,3 X 1,2 cm — a été trouvé au niveau 4 du site, considéré comme relevant d'une phase supérieure du magdalénien.

La flûte se trouvait à une profondeur de 2,2 m, en position horizontale, coïncée entre deux pierres. Une fois écartée la couche de terre qui la recouvrait, on a constaté qu'elle est de teinte brune à la surface et creusée à la main dans sa masse spongieuse, en longueur, selon un diamètre intérieur variant entre 5 et 1 mm. À la partie supérieure, plus amincie, de l'objet on distingue quatre orifices de grandeur différente : 5x2 ; 6x3 ; 2x2 ; 2x4 mm, disposés à la file en ligne droite. À l'autre bout, de la partie inférieure, on observe deux autres orifices au diamètre de 2 et 1,5 mm. L'instrument n'est pas entièrement creux, le creusement longitudinal intérieur s'arrêtant près du quatrième orifice situé au bout supérieur. Cette caractéristique ainsi que la présence des orifices latéraux indiquent avec précision qu'il s'agit d'une pièce semblable au type de flûte qui sera perfectionné aux époques ultérieures.

Dès lors, si les formes de la civilisation musicale que nous envisageons ici ont laissé des vestiges matériels non seulement dans la zone du Sud-Est de l'Europe où elle est née mais encore dans les régions éloignées de l'orient par suite, des migrations à travers temps, peut-on croire que la culture musicale de l'époque historique fut à tel point, et inévitablement, périssable, qu'elle n'ait laissé aucune trace reflétant soit sa teneur poético-affective, soit sa présence en tant que fonction sociale, religieuse, militaire ou autre dans le contexte de l'époque respective ? Loin de mettre sous le signe du doute la possibilité d'obtenir des informations historiques adéquates par l'étude des productions folkloriques, vu qu'en principe la mémoire d'une collectivité de bardes anonymes ne saurait dépasser la durée d'un, ou de tout au plus, deux siècles, nous sommes au contraire convaincu que pas seulement le substrat historique, mais aussi celui protohistorique, sont saisissables à travers certaines créations folkloriques dont la genèse reflète une époque antérieure à la civilisation thraco-gréco-romaine. „Il ne faut pas se laisser abuser — nous avertit Mircea Eliade [43] — par la «contemporaneité» du folklore : maintes fois, des croyances et des coutumes encore vivantes dans certaines régions éminemment conservatrices de l'Europe (parmi lesquelles il faut toujours ranger les Balkans et la Roumanie) révèlent des strates de culture plus archaïques que celle représentée, par exemple, par les mythologies «classiques» grecque et romaine". À la lumière des recherches concernant les manifestations d'un art vocal-instrumental et chorégraphique, associées à la magie, l'assertion de Christo M. Danov [44] comme quoi „la tradition musicale ou plus exactement celle du chant jouait chez les anciens Thraces le rôle de la *tradition historique*", nous semble valable aussi pour ce qu'aurait pu constituer une tradition protohistorique ou — pour reprendre une expression de Constantin Brăiloiu — „une vie antérieure".

C'est bien à cette strate archaïque qu'appartiennent, par exemple, les figures humaines en mouvement, peintes ou modelées sur des vases appelés „suports-rondes", propres à la culture néolithique éclose au confluent des IVe-IIIe millénaires dans le nord de la Moldavie.

Loin d'être des vestiges isolés, énigmatiques quant à leurs signification et rapport avec la vie de ceux qui les ont créés, ces „supports-rondes" se constituent au contraire en partie intégrante d'une civilisation matérielle locale

que la science contemporaine est à même de connaître non seulement par la voie de l'hypothèse mais encore du document. Par exemple, l'aspect de l'habitat néolithique mis au jour à Hăbăşeşti (comm. de Strunga, dép. de Jassy) — éloquent pour la phase A_3 de la culture Cucuteni — incita Paul MacKendrick à noter dans son ouvrage cité [45] que les espaces ouverts entourant les maisons de cet habitat ayant vraisemblablement apartenu à des chefs de la communauté locale „auront servi à des réunions : danses, célébration d'un nouveau-né, mariage, enterrement, retour de chasse ou de guerre, sacrifice d'animal". Un sens analogue est à trouver dans les statuettes en terre cuite qui relèvent de la culture Gîrla Mare de l'âge du bronze (env. XVe—XIIIe siècle av.n.è.) : l'une d'elles, découverte à Ostrovu Mare, dép. de Mehedinţi, figure une danseuse ; elle évoque le culte de la Dea-Mater qui, on le sait, fut ultérieurement, substitué par l'Héliolâtrie

L'étude de pareils vestiges converge à ce qu'Eliade nomme la *paléoethnologie roumaine* et offre une base documentaire à cette discipline sur le plan des manifestations spécifiques. Ainsi, de ces temps révolus, un écho ne serait-il pas aussi à trouver dans cette calende du *Cerbul Runcului* (Le Cerf de la prairie), appartenant au cycle cynégéto-pastoral et illustrant par son contenu la „chasse par enlisement" (texte attesté en novembre 1883 [46]) ?

Dă d-un nor de ploaie,
Cerbul se se-nmoaie
şi eu să-l vînez
în spata cea dreaptă (...)

ploaia că dădea,
pămînt se'muia,
cerb se'nămolea
ş-atunci mi-l vîna,

ş-acasă-l ducea,
pe masă-l punea
şi-n coarne că-i puse
leagăn de mătase (...)

Donne donc la pluie,
Que le cerf se mouille
Et qu moi je l'abatte
A l'épaule droite (...)

Et la pluie tomba,
La terre se mouilla
Le cerf s'enlisa
Et lui le chassa

Chez lui le porta,
Sur la table le posa
Et dans les cornes lui planta
Un berceau de soie (...)

L'idée de la pérennité des traditions autochtones au long d'un cycle plurimillénaire, au cours duquel le paganisme daco-romain et le christianisme ont assuré la continuité spirituelle des habitants de ce territoire, est clairement exposée par M. Eliade [47] : „Comme partout ailleurs du reste, dans les provinces de l'Empire Romain les réalités religieuses locales ont survécu, plus ou moins transformées non seulement par le processus de la romanisation mais bien même par celui de l'évangélisation. De suffisantes preuves nous restent de la survivance d'un héritage païen, soit géto-dace et daco-romain, chez les Roumains (...) il suffit de penser au culte des morts et à la mythologie funéraire, aux mythes agraires, aux usages saisonniers, aux croyances magiques etc., dont on sait qu' ils persistent, à peine changés d'une religion à une autre, pendant des millénaires".

Les recherches du domaine de la culture populaire, les recueils et études de folklore roumain et de musique cultuelle réalisés jusqu'à ce jour nous aident à reconnaître les vieux filons auxquels sont venus se joindre des éléments nouveaux, en constituant de la sorte l'héritage spirituel acquis des devanciers. Une fois l'ethnogénèse des Roumains achevée, la civilisation musicale ne cessa de se développer sur les terres ancestrales suivant certaines coordonnées essentielles :

— *Musique folklorique*. Toujours présente dans les us et coutumes du peuple, elle atteste l'originalité et la continuité de la *forma mentis* de ce dernier sur tout le territoire qu'il habite. Chansons et danses témoignent par leur teneur la participation du peuple à l'histoire tourmentée vécue à travers temps, de même qu'aux circonstances socio-historiques contemporaines, et reflètent le goût des Roumains pour la musique faisant d'elle un précieux compagnon de la vie quotidienne. Chronique vivante des exploits accomplis pour défendre la terre ancestrale, la ballade et, en général, le chant épique de caractère héroïque et social, constituent un moyen de communication oral, d'éducation patriotique. „Cette habitude assumée du passé et toujours à l'honneur — note Maciej Stryjkowski après avoir parcouru la Valachie et la Moldavie dans les années 1574-5 [48] — se conserve aujourd'hui encore en /.../ Valachie, Transylvanie /.../ ainsi que je l'ai vu et entendu de mes propres oreilles quand, selon l'usage ordinaire, à chaque réunion /.../, sur les places publiques, /ils/ chantent les faits et gestes des héros en vers et s'accompagnent du son du violon". Se référant à Etienne le Grand, celui qui „a vaincu cent cinquante mille Turcs" le chroniqueur polonais affirme : „Celui-ci, Mol-

daves et Valaques le chantent sans cesse à toutes leurs réunions, en jouant du violon serbe et prononçant en leur langue Ștefan Voïévode Ștefan Ștefan Voïévode / a battu les Turcs /a battu les Tatars /.../".

Événements et héros appartenant à l'histoire ou à l'imagination du peuple deviennent des thèmes de *ballades*, de *chansons du passé*, véritables chroniques orales inspirées par les *Gesta Daco-Romanorum : Meșterul Manole* [49], évocation de Negru Vodă, personnage fabuleux qui, selon la tradition écrite [50], aurait fondé l'Église Princière de Curtea de Argeș, monument érigé, en réalité, sous le règne de Radu I (c. 1374/5 — ante a. 3 X 1385), que les chroniques confondent avec le légendaire Negru Vodă lui-même sujet de ballades *(Domnu Negru Vodă* [51]*; Marcoș Pașa* [52], récit de la campagne ottomane dirigée par Malkočoglou en Pologne, échouée à cause du grand froid de l'hiver 1488—9 et achevée par la retraite à travers la Moldavie, événement attesté par le chroniqueur Maciej Miechowski [53] ; *Corbea* [54], évocation du temps d'Étienne le Jeune, petit-fils d'Étienne le Grand, prince de Moldavie (1517—27)) ; *Radu Vodă și Drăgan* [55], évocation de Radu de Afumați, prince de Valachie (tué en 1529 par les gens du boyard Drăgan) ; *Radu Calomfirescu* [56], évocation du prince Mircea Ciobanul de Valachie (1545-54, 1558-9) ; *Oprișanul* [57], évocation du conflit entre les boyards et Mircea Turcitul, prince de Valachie (1577-83, 1585-91) ; *Cîntecul lui Mihai Viteazul* [58], évocation de Michel le Brave, prince de Valachie (1593—601), de Transylvanie (1599-600) et de Moldavie (1600) ; *Baba Novac* [59], évocation de ce capitaine de Michel le Brave.

Nicolae Iorga résume [60] admirablement le sens de ces œuvres poétiques et musicales caractéristiques *(Les Turcs et les Francs,* les chansons évoquant Venise et les Vénitiens, *Le riche Latin, La fille du Latin, Trois fils de Latin),* inspirées du contact des Roumains avec les Occidentaux néo-latins, contact qui alla en s'amplifiant vers le milieu du XXe millénaire : „Aux siècle de Mircea et d'Etienne le Grand, les Gênois entraient tout-droit par la large porte de l'épopée".

— *Musique des cours princières* — attestée à partir de 1414-15 *et des boyards* et *musique militaire.* Cette musique avait un caractère solennel, martial, héroïque, dans le genre de celle dont la participation est confirmée à l'occasion de la première Union politique des Roumains lors de l'entrée triomphale de Michel le Brave à Alba Iulia : *„1599. Nov. 1. /.../ Michaël triumphabundus Albam Iuliam ingreditur /.../* Praeterea tubicines octoni Turcarum ritu sonos, ad melodiam modulabantur, ad quorum concentum totidem tympana aerea pulsatores coaptare iussi..." [62].

— *Musique orientale.* Elle s'affirme dans les Pays Roumains notamment après le XVIIe siècle mais les attestations écrites de sa présence remontent aux époques antérieures. Il s'agit de termes concernant les genres, l'organologie, les coutumes etc, que la langue roumaine avait assimilés, d'éléments d'iconographie, d'airs de facture orientale. En plus, des formations instrumentales d'un goût oriental furent, à certaine époque, appréciées et utilisées dans le cérémonial de la cour et, généralement, officiel. Dans le domaine de l'étude théorique, de la collecte et de la composition de musique orientale, les Pays Roumains ont eu de remarquables contributions parmi lesquelles celle du prince de Moldavie, Démètre Cantemir, demeure prestigieuse cet érudit de notoriété universelle ayant laissé un traité de musique et des compositions mélodiques de référence dans le genre.

— *Chant byzantin.* „Intermédiaire entre l'antiquité et notre art occidental", comme le caractérise Amédée Gastoué [63], trésor de création, intérprétation et théorie musicales, le chant byzantin devait connaître sur le sol de la Roumanie, l'unique pays néo-latin l'ayant adopté, de successives et illustres contributions dues à des psaltes et des mélurges, puis à des compositeurs qui lui imprimèrent un double caractère : celui anonyme, „objectif" du folklore et celui „subjectif" de l'art savant. Fidèlement conservé sur le territoire de la Roumanie, il a été pratiqué à travers temps dans la création, l'interprétation vocale et la notation de mélodies du culte par le soin des écoles de chant formées auprès des centres monastiques les plus importants : Neamț, Putna, Cozia, Curtea de Argeș, Tîrgoviște, Buzău, Rîmnic, Bucarest, Sibiu, Brașov. Le chant de tradition byzantine s'y est donc enrichi d'oeuvres élaborées soit dans des foyers religieux de l'étranger, soit en Roumanie même à partir des X —XI siècles [64].

Ce patrimoine fait valoir la puissance créative d'un Filotei (XVe siècle) dont les compositions sont incluses dans des ouvrages imprimés à Venise (XVIe siècle) [65], d'un Evstatie (XVIe siècle) [66] ou d'un Filotei sin Aga Jipa, l'auteur d'un livre de chant psaltique et théorie musicale intitulé PSALTICHIE RUMÂNEASCĂ (1713), dédié au prince Constantin Brîncoveanu [67]. Si l'apport des compositeurs du pays à l'enrichissement du chant byzantin et de sa théorie est atesté par des manuscrits ou des ouvrages imprimés connus et appréciés le long du temps jusqu'au dehor des frontières des Principautés Roumaines, tel que par exemple en Grèce et en Russie, il convient également de souligner que le niveau de l'école d'interprétation du chant religieux était à son tour élevé, comme en témoigne, entre autres, cette lettre du prince de Moldavie Alexandru Lăpușneanu, datée *Su-*

ceava 6 VII 1558 et envoyée à la communauté de rite orthodoxe de Lvov : „Dépêchez-nous aussi quatre jeunes et bons chantres et quant à nous, nous leur enseignerons l'art du chant en grec et serbe ; quand ils l'auront appris, nous vous les renverrons ; il faut seulement qu'ils aient de bonnes voix ; des chantres de Przemyst nous ont déjà été envoyés pour étudier chez nous" [68] ; dans le même sens est concluante l'attestation faite par Dorothée, métropolite de Monembassie (Péloponnèse, Grèce), concernant Petru Șchiopul, prince de Moldavie, dont il fut l'hôte en 1588 et en mai 1589 [69] : „aussi aimait-il beaucoup les chantres et il en avait un artiste consommé".

— *Chant grégorien.* Il s'affirme dès les premières décennies de notre millénaire dans certains centres du Banat et de la Transylvanie (Morisena-Cenad, Igriș, Oradea) puis en Moldavie et Valachie. C'est sur le champ du choral grégorien que se développèrent les contacts des musiciens autochtones avec la vie artistique d'Italie, de France, d'Allemagne et d'Autriche, ainsi qu'avec le mouvement culturel de Pologne, de Slovaquie, de la Bohême et de la Hongrie. Quelques données sont, de ce point de vue, significatives : le fait, par exemple, qu'en l'an '38 du XIe siècle l'érudit vénitien Gerardo de Sagredo vint fonder et diriger à Morisena-Cenad sur le Mureș une école où il enseigna la scholastique et, parmi d'autres disciplines, la musique ; par exemple également, la présence à Paris, attestée dans un diplôme de 1192, „pour apprendre la mélodie", d'un certain Elvin : ce disciple de l'école de Notre-Dame où l'on cultivait la musique polyphonique vocale n'était autre que Leuduinus, le frère de Boleslas, évêque de Dacie. Du même contexte culturel relève aussi la rédaction du manuscrit connu sous le nom de CODEX CUMANICUS ou IL CODICE DI PETRARCA, daté du 11 VII 1303, contenant des termes d'un intérêt musical et chorégraphique relevant d'un cadre lexicographique plus large et sept hymnes grégoriennes dont l'une en notation neumatique. Des manuscrits rédigés par des auteurs du pays révèlent le niveau atteint par la musique monodique et polyphonique pratiquée selon le rite occidental, à partir des Xe—XIe siècles, en divers centres du territoire roumain ; ils renferment des traits distincts dans la création du genre et expriment, spécifiquement, l'état d'esprit local né à la suite des conjonctures politico-militaires qui y avaient lieu — telles les campagnes antiottomanes. Enfin, des écrits imprimés contenant des chants grégoriens en usage dans certains centres du pays vers la fin du moyen âge et publiés par des éditeurs renommés d'Occident — parfois même sur la commande expresse des centres respectifs — prouvent l'activité qui s'y déroulait dans le domaine de ce genre de musique [70].

— *Musique promue par la Réforme.* On lui doit l'existence de quelques manuscrits en notation neumatique, et, plus particulièrement, l'impression de quelques compositions, telles les ODAE CUM HARMONIIS sorties de sous presses à Brașov même en 1548, où l'on constate qu'un *contrapunctus simplex* s'associe aux mètres des vers latins. On lui doit également une prise de contact, active et permanente depuis, avec la vie artistique de l'Europe centrale.

— *Musique de source profane.* Cultivée en Europe au sein des corporations, dans les cours princières et la vie militaire, elle s'est, par la suite, répandue dans le public, s'affirmant en plein air ou dans les salles de concerts et spectacles. À la musique d'orgue — pratiquée d'abord dans l'Église puis aussi dans les milieux laïques — vint se joindre et s'épanouir bientôt un art du luth et du clavecin. Cette musique profane va pénétrer jusque sur le territoire roumain où elle va promouvoir, tant sur le plan de la création que de l'interprétation, des valeurs autochtones dont l'activité, attestée dès 1199, sera connue le long du temps hors des frontières du pays. Ce fut le cas, au XVIe siècle, de Valentin Greff Bacfarc et, au XVIIe siècle, de Ioan Căian, les deux de notoriété européenne. Enfin, toujours dans l'ordre de la musique profane, datent du XVIIe siècle également les premières mises en valeur d'airs folkloriques roumains.

Dans ce large horizon d'idées esthétiques et d'éléments expressifs vont se dessiner vers le XIXe siècle les caractères d'une musique effectivement nationale ; elle s'est due à un effort sélectif, opéré progressivement, en vertu de ce que, au XIXe siècle précisément, Macarie appelait „la langue pariotique" et Anton Pann, „la roumanisation".

Ce fut, d'abord, une musique vocale et chorale de puissante résonance socio-patriotique : elle enregistre des compositions de ce genre de George Stephanescu,Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Dumitru G. — Kiriac, Ion Vidu. Puis, ce fut le tour de la musique instrumentale, orchestrale et de théâtre, depuis le vaudeville et l'opérette, à l'opéra (sur thème historique et social), la ballade, la cantate et l'ouverture : on y relève, parmi les compositeurs : Ioan Andrei Wachmann, Carol Miculi, Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Iacob Mureșianu, Constantin Dimitrescu.

Sur les bases de ces premières contributions, la musique nationale ira en s'affirmant et, avec Georges Enesco et les compositeurs qui lui ont fait suite, elle s'imposera comme empreinte d'originalié dans le cadre riche et complexe de la musique universelle.

La musicologie, l'art de l'interprétation et la pédagogie musicale témoignent de la même démarche et finalité, chacune de ces branches

connaissant à la première moitié du XXe siècle l'appréciation requise — tant à l'intérieur qu'au dehors du pays.

De nos jours enfin, à l'instar des autres domains d'activité qui, de concert, dénotent cet esprit créatif propre à l'époque socialiste, la musique — ce vénérable témoin de la continuité historique et culturelle de la nation à travers temps — est une messagère du patriotisme et de l'humanisme largement ouverts et militant pour la réalisation des idéaux qui caractérisent l'âge contemporain.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

NOTES

[1] Cf. art. DE LA MUSIQUE ROUMAINE, dans NUMÉRO SPÉCIAL DE LA REVUE MUSICALE, Paris, XII, Nos. 117-8, juillet-août 1931, p. 158.

[2] Note (sur un album) datée *Cluj, 3 IV 1937*, publiée par George Sbârcea (Alfredo Casella sur Georges Enesco), dans STUDII MUZICOLOGICE, Bucarest, Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie, 3, 1958, p. 50.

[3] A spese di F. Mosca, *in 12°*.

[4] In der Weygandschen Buchhandlung, 2 vol.

MARTINI OFICII /Teutsche Poemata/ *und* /ARISTARCVS/, *Wieder die uerachtung Teutscher Sprach*, (...) Strassburg /In verlegung Eberhard Zetzners./ Anno 1624, p. 227—8. La traduction a comme point de départ la version libre de George Coşbuc, publiée dans TRIBUNA, Sibiu, II, 108, 15/27 V 1885, p. 430.

[6] *Capriole* en vieux-français, *cabriole* en français moderne, *capriola* en italien signifient un saut alerte du danseur par un tour sur lui-même.

[7] Dreyfache Königl. Schwed. /Legations-Raiss — Beschreibung/ /in/ Seibengürgen, /die Ukrain/ und /Türckey/ nacher Constantinople (...) von *Conrado Ja cobo Hiltebrandto* (...), Herausgegeben und erläutert von Franz Babinger, LEIDEN E. J. BRILL 1937, p. 73, rote p. 209.

[8] Voir CĂLĂTORI STRĂINI DESPRE ŢĂRILE ROMÂNE VOL. V, BUCUREŞTI, EDITURA ŞTIINŢIFICĂ 1973, p. 587, note 254.

[9] MIRON COSTIN OPERE, BUCUREŞTI, ESPLA 1958 (DE NEAMUL MOLDOVENILOR, DIN CE ŢARĂ AU IEŞIT STRĂMOŞII LOR) Chap. VI, p. 273.

[10] VISITATIO /GENERALIS OMNIUM ECCLESIARUMCA-/ THOLICI ROMANI RITUS IN PROUINCIA /Moldaviae/... Bacoviae /.../ 1648, Bibl. de l'Acad. de la R. S. de Roumanie, ms. lat. 80.

[11] ISTORIA /DELLE/ MODERNE RIVOLUZIONI /DELLA /VALACHIA (...) COMPOSTA DA ANTONMARIA DEL CHARO /FIORENTINO/. IN VENEZIA. MDCCXVIII. Per Antonio Bortoli.

[12] LETTERE ODEPORICHE [Lettres itinérantes, de δοιπορικός *hodoeporicon* = itinéraire] DI/ FRANCESCO GRISELINI/ di piu Accademie Scientifiche, e Società Economica d'Europa, e Segretario di quella di Milano. /OVE/ I SUOI VIAGGI E LE DI LUI OSSERVAZIONI SPETTANTI /ALL'ISTORIA NATURALE AI COSTUMI DI VARJ POPULI SOPRA PIU ALTRI INTERESSANTI/ OGGETTI SI DESCRIVANO (...) TOMO I. IN MILANO MDCCLXXX. /Presso Gaetano Motta/ LETTERA XVII, p. 213.

[13] ALMANAHU MUSICALU de... 11, IAŞI, TIPO-LITOGRAFIA H. GOLDNER, p. 51.

[14] The University of Carolina Press Chapel Hill, 1975 ; voir *infra*, note 45.

[15] MUSICA ROMANA DIE BEDEUTUNG DER MUSIK IN LEBEN DER RÖMER VON GUNTHER WILLE 1967, AMSTERDAM, VERLAG P. SCHIPPERS N. V.; DR. VASILE TOMESCU, MUSICA DACO-ROMANA, BUCUREŞTI, EDITURA MUZICALĂ, TOME PREMIER 1978, TOME DEUXIÈME, 1982.

[16] MUSICA POPULAR ESPAÑOLA dans, COLECCION LABORATORCION V MUSICA NO 126 BIBLIOTECA DE INICIACCION CULTURAL EDITORIAL LABORATOR S. A., BARCELONA-BUENOS-AIRES, 1927, p. 15.

[17] CONCORDANZE MUSICALI, dans IL VETTRO REVISTA DELLA CIVILITÀ IATLIANA, SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI, 1—2 ANNO VIII febr. apr. 1869. p. 66.

[18] PRINCIPIE DE FILOLOGIA COMPARATIVA (...). Cours tenu à la Faculté des Lettres et Philosophie de Bucarest, TOME I, Bucuresci, Typogr. Thiel & Weiss 1875, p. 23.

[19] ÎNCERCĂRI CRITICE ASUPRA UNORŬ CREDINŢE, DATINE ŞI MORAVURI ALE POPORULUI ROMÂNU (...) BUCURESCI. TIPOGRAFIA PETRESCU-CONDURATU 1974, j. 78.

[20] STRABONIS GEOGRAPHICA RECOGNOVIT AUGUSTUS MEINEKE VOLUMEN TERTIUM LIPSIAE SUMPTIBUS ET TYPIS B. G. TEUBNERI MDCCCLIII, pp. 1062—3.

[21] ORPHEUS-UNTERSUCHUNGEN ZUR GRIECHISCHEN-RÖMISCHEN ALTCHRISTLICHEN JENSEIT DICHTUNG UND RELIGION VON... MÜNCHEN, OSKAR BECK 1895, p. 158—60.

[22] DACIA PREISTORICA, Bucureşti, Insttiutul de Arte Grafice Carol Göbl 1913.

[24] INTRODUCERE LA ISTORIA CULTURII ROMÂNEŞTI, BUCUREŞTI, EDITURA ŞTIINŢIFICĂ 1969, p. 30.

[24] FOLCLORUL — OBIECT — PRINCIPIU — METODA — CATEGORII, BUCUREŞTI, EDITURA ACAD. R.S.R., 1970, p. 222.

[25] *Ballades et chants populaires de la Roumanie. Recueillis et traduits par V. Alecsandri, Paris, 1865* (compte rendu)), dans *Le Moniteur Universel*, Par no. 17 ,17 I 1856, p. 1—3 ; le texte original de la ballade avait été publié par V. Alecsandri dans le vol. BALADE (CÎNTECE BĂTRÎNEŞTI) adunate şi îndreptate de..., IAŞI, Tipografia Buciumului Român 1853 XVII LUNA ŞI SOARELE, pp. 100—4.

[26] *Homer şi balada populară românească :* voir vol. III du Congrès International des Etudes Sud-Est Européennes, *Résumé des communications*, Tome II. Edité par l'Office d'Information et Documentation dans les Sciences sociales et politiques, Bucarest 1974; V. Tomescu, MUSICA DACO-ROMANA tome premier, pp. 19—20

[27] Cf. *Mieoar'a* texte recueilli par A. Russo à Soyte dép. de Vrancea, publié par V. Alecsandri dans *Bucovina*, III, 11, 18 II 1850, p. 51—2/VI ; discogr. : ST/M-EXE 02449, 2.

[28] Cf. *Mihu Copilul*, texte publ. par V. Alecsandri dans Bucovina III, 20, 22 III 1850, p. 86—8 ; var. moderne dans VECHI CÎNTECE DE VITEJI (Al. Amzulescu, Gh. Ciobanu), BUCUREŞTI, ESPLA 1956, pp. 97—103: *Miu Haiducul ;* discogr. : ST/M-EXE 02449, 4.

[29] Cf. NOVAC ŞI CORBUL, texte publ. par V. Alecsandri dans la vol. *Balade* 1853, p. 58—63/IX ; var. moderne dans VECHI CÎNTECE DE VITEJI, p. 67—72.

[30] Thème évoqué par Francesco Griselini — qui a visité le Banat (cf. *supra*, note 12) — dans une lettre datée du 26. Giugno 1778 et publiée dans NUOVO

GIORNALE D'ITALIA SPETTANTE ALLA SCIENZA NATURALE, E PRINCIPALMENTE ALL'AGRICOLTURA, ALLE ARTI, ED AL COMMERCIO, No. VII, 5. Settembre 1778, TOMO TERZO IN VENEZIA, MDCCLXXVIII, p. 55 : ce thème est aussi relevé par un auteur romain dans FOE LITERARA, Braşov, nr. 14, an. 1838, p. 108/BĂILE MEHADIEI : „Dorgovan *(sic)* c'est le nom que les Roumains donnent à Hercule" (le texte de la ballade a été publié par V. Alecsandri dans BALADE 1852, p. 81—4/XIV ERCULEAN ; la var. moderne dans VEHI CÎNTECE DE VITEJI, p. 34—44/IOVAN IORGOVAN ; discogr. ; ST/M-EXE 02449, 6.

[31] Voir *infra*, note 35.

[32] Le texte, écrit sur un parchemin long de 14 cm — joint à un autre long de 38,4 cm représentant la copie d'un acte administratif ainsi daté — appartient aux archives des comtes Papafava dei Carraresi de Padoue, no. 42 ; apud IL LAMENTO DELLA SPOSA PADOVANA NUOVAMENTE EDITO DI SU LA PERGAMENA ORIGINALE A CURA DI VITTORIO LAZLARINI, BOLOGNA 1889, TIPOGRAFIA FAVA E CARAGNANI, cf. fac.-sim. p. 9.

[33] P. 6 ; fac-sim. dans BIBLIOTECA DEL LEOPARDO VIII. MICHELE BARBI POESIA POPULARE ITALIANA STUDI E PROPOSTE FIRENZE G. C. SANSONI-EDITORE 1939, planche (p. 50) : „Cantar voglio una bella canzzon */Folilela folilon/* Che sastu far bel compagnon...".

[34] *Istoria literaturii române*, Ed. Acad. R.S.R., I, p. 130.

[35] Texte recueilli à Vlădaia (dép. de Mehedinţi) par Ion Ionescu, de Anton Cojocaru, et publié par G. C. Tocilescu dans MATERIALURI FOLKLORISTICE vol. I, partea I, Bucureşti, Tipografia „Corpului didactic" 1902, pp. 94—6 ; vers. moderne du texte et mélodie communiquée le 25 V 1957 à Godeni (dép. d'Argeş) par Marghioala Dobrinoiu, 62 ans, et publiée par Paula Carp et Ghizela Sulitenau dans CÎNTECE ŞI JOCURI DIN MUSCEL, BUCUREŞTI, EDITURA MUZICALĂ 1964, pp. 84—5/*16* ; discogr. : ST/M-EXE 02449/,5.

[36] Cf. O / ŞEZĂTOARE / LA ŢARĂ / SAU / POVESTEA LUI MOŞ ALBU. De / Anton Pann. / PARTEA I. / BUCUREŞTI, 1851. / În Tipografia lui Anton Pann, p. 67—72 / *Pe culmiţa dealului* ; transcription en notation mod. dans ANTON PANN CÎNTECE DE LUME Transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu un studiu introductiv de GH. CIOBANU, BUCUREŞTI, ESPLA 1955, pp. 101—3/4 ; discogr. : STM-EXE 0984, 1, 5.

[37] Cf. NEGRU VODĂ şi MANOLI ou MĂNĂSTIREA ARGEŞULUI, texte publié par V. Alecsandri dans *Balade* 1853, p. 1—15/I ; discogr. : ST/M-EXE 02449, 9.

[38] Cf. *supra*, note 25.

[39] BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE MIRCEA ELIADE DE ZAMOLXIS À GENGIS KHAN ÉTUDES COMPARATIVES SUR LES RELIGIONS ET LE FOLKLORE DE LA DACIE ET DE L'EUROPE ORIENTALE PAYOT, PARIS 1970 / Chapitre V *Maître Manole et* le Monastère d'Argeş Archaïsme et survivances, pp. 183—4.

[40] KONINKLIJK INSTITUUT VOOR DE TROPEN (ROYAL TROPICAL INSTITUTE) AMSTERDAM Mededeling No. VII Afdeling Culturele en Physische Anthropologie No. 47/ CULTURAL RELATIONS BETWEEN THE BALKANS AND INDONESIA Dr. JAAP KUNST ISSUED BY THE ROYAL TROPICAL INSTITUTE 1954, p. 7, Fig. 24 : la Migration pontique (d'après VON HEINE-GELDERN).

[41] János Breuer, *Histoire abrégée de la vie musicale en Hongrie*, Budapest, Corvina Kiadó 1981, p. 3 ; *Vie musicale en Hongarie* Published by The Hungarian Tourist Information Service, Fig. 2.

[42] Флейта палеолитического времени, dans АКАДЕМИЯ НАУК СССР. ИНСТИТУТ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КРАТКИЕ СООВШЕНИЯ О ДОКЛАДАХ И ПОЛЕВЫХ ИССЛЕДОВАННЯХ ИНСТИТУТА ИСТОРИЙ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР МОСКВА 1955, pp. 129—30, Fig. 54

[43] *Op. cit. supra* (note 39), p. 191.

[44] TRACIA ANTICĂ (...) Traducere de prof. univ. dr. CONSTANTIN VELICHI BUCUREŞTI, EDIT. ŞTIINŢIFICĂ ŞI ENCICLOPEDICĂ 1976, p. 202.

[45] *Op. cit. supra* (note 14), pp. 13—4, Fig. 1. 12 / HĂBĂŞEŞTI, RECONSTRUCTION DRAWING.

[46] Communiqué par T. Oprescu et publié par G .Dem. Teodorescu dans *Poesii populare române*, pp. 66—7.

[47] *Op. cit. supra* (note 39), p. 79.

[48] Która przed- /tym nigdy swiá- / łá nie widziálá. / Kronika Polska, Litowska /.../ Prezez / MACIEIA OSOSTEWICIWSA STRY -/kowskiego /.../ Drukowane w Królewcu y Gerzege Osterbegerá. M. D. LXXXIII, p. 689.

[49] Cf. *supra*, note 37.

[50] CRONICILE MEDIEVALE ALE ROMÂNIEI IV ISTORIILE DOMNILOR ŢĂRII ROMÂNEŞTI DE RADU POPESCU VORNICU INTRODUCERE ŞI EDIŢIE CRITICĂ întocmite de CONST. GRECESCU, Bucureşti, EDIT. ACAD. R.S.R. 1963, pp. 9, 5 ; *lr 4. r.*

[51] Attestée par Constantin Stănescu de Găvăneşti, dép de Buzău, le 31 XII 1884, dans *Răspuns la Chestionarul lingvistic* de B. -P. Hasdeu, cf. Bibl. Acad R.S.R., Ms. R. 3419, f. 82.

[52] RĂDULESCU-CODIN / DIN MUSCEL CÎNTECE POPORANE VOLUMUL I BUCURESCI EDITURA LIBRĂRIEI SOCECŮ & Comp. 1896, pp. 106—9 ; voir CONTRIBUŢIE LA CRONOLOGIZAREA ŞI GENEZA BALADEI POPULARE LA ROMÂNI par PETRE CARAMAN, dans ACADEMIA ROMÂNĂ ANUARUL ARHIVEI DE FOLKLOR I PUBLICAT DE ION MUŞLEA, CLUJ, „CARTEA ROMÂNEASCĂ" 1932 pp. 53—105; id., bi,. vol. II, 19933, jş 21—88.

[53] CHRONICA POLONORVM /.../ MATHIAE DE MECHOVIA, ARTIVM ET MEDICINE DOCTORIS ET CANONICI GRACOVIEñ /.../ Impressum Cracoviae opera atcβ industria Hierony-/mi Vietoris Chalcographi. Anno M. D. XXI. Mense Decembri / LIBER QVARTVS CAPVT LXXV, p. CCCLIII.

[54] La première variante connue est un arrangement publié sous le titre CORBEA HAIDUCUL. /DE/ G. BARONZI / BUCURESCI / Tipografia Copaining, 1859 ; une variante authentiquement folklorique, notée „de la bouche même d'un vieux laoutar" de Plătăreşti, dép. de Giurgiu, a été publiée sous le titre ŞTEFAN-VODĂ ŞI CORBEA HAIDUCU dans ŢARA NOUĂ II 15/27 IX 1885, pp. 488—97 ; une variante moderne (texte et mélodie), notée par Dumitru Moţoi de Clejani, dép. de Dîmboviţa, le 14 V 1949, a été publiée dans VECHI CÎNTECE DE VITEJI, pp. 104—7.

[55] Texte noté par I. Florescu d'après l'information communiquée par Floarea Drăgan de la com. de Bragadiru, dép. de Teleorman et publié par G. C. Tocilescu dans MATERIALURI FOLKLORISTICE VOL. I PARTEA a II-a 1900, pp. 1234—5.

[56] Texte publié par V. Alecsandri dans BALADE /.../ 1853, / II, pp. 16—24 ; texte et mélodie dans VECHI CÎNTECE DE VITEJI, pp. 62—6 ; discogr. ; EPE 0122 2, 5, *4*.

[57] Texte publié par V. Alecsandri dans REVISTA ROMÂNĂ PENTRU ŞTIINŢE, LITTERE ŞI ARTE, BUCUREŞTI, VOL. III 1863, pp. 313—6.

[58] Cf. V. TOMESCU LA MUSIQUE ROUMAINE DANS L'HISTOIRE DE LA CULTURE UNIVERSELLE, DEUXIÈME PARTIE, Chap. I, notes 207—210 (en préparation aux ÉDITIONS MUSICALES, Bucarest).

[59] Cf. *supra*, note 29.

[60] *Studii istorice asupra Chiliei şi Cetăţii-Albe* de..., Bucuresci, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl 1899, p. 40.

[61] RERVM TRANSYLVANARVM PENTADIS SEXTAE LIBER I, dans MONUMENTA HUNGARIAE HISTORICA MAGYAR TÖRTENELMI EMLÉKÉK /.../ SZAMOSKÖZI TÖRTÉNETI MUNKÁI. II. BUDAPEST A

MAGYAR TUDOMÁNYOS, AKADÊMIA KÖNYVKIADÓ HIVATALÁBAN 1877, p. 349.

[63] LES IDIOMÈLES ET LE CANON DE L'OFFICE DE NOËL, études de paléographie musicale byzantine, par Le Père I. D. PETRESCO, dans LA REVUE MUSICALE, PARIS, XIV 137, juin 1933, p. 78.

[64] Cf. GRIGORE PANTIRU *Lecționarul evanghelic de la Iași* (Bibl. Centrală Universitară „Mihai Eminescu" Iași, Ms. 160/IV-34, ff. 80[v]—81[r] : *Evanghelia de la inceputul indictului*, Luca IV, 16—22), Buc., EDITURA MUZICALĂ 1982, p. 177—9 ; discogr. : STM-EXS 0984, 25.

[65] Versets d'hymnes(припьла), dans молитвослов (MOVOSLOV *(Livre de prières)*, publié par Bojidar Vucović daté Vénise, le 23 Avril 1536, ff. 200—2.

[66] Voir ANNE E. PENNINGTON MUSIC IN MEDIEVAL MOLDAVIA 16-th CENTURY With an Essay by *D. CONOMOS* Edited by TITUS MOISESCU Romanian Version by CONSTANTIN STHI-BOOS, BUCHAREST, THE MUSICAL PUBLISHING HOUSE 1985 ; *Izvoare ale muzicii românești* vol. V *documenta Antologhionul lui Evstatie protopsaltul Putnei* Edition soignée et annotée par GHEORGHE CIOBANU et MARIN IONESCU /.../, BUCUREȘTI, EDITURA MUZICALĂ 1983.

[67] Voir IZVOARE ALE MUZICII ROMÂNEȘTI VOL. VII A, B et C SEBASTIAN BARBU-BUCUR, FILOTHEI SIN AGAI JIPEI PSALTICHÎE RUMÂNEASCĂ I CATAVASIER, II ANASTASIMATAR, III STIHIRARIUL, BUCUREȘTI, EDITURA MUZICALĂ 1981, 1984, 1986 ; voir aussi PARTEA A DOUA, Chap. 1, nota 29.

[68] ЮБИЛЕЙНОЕ ИЗДАНИЕ ВЫ ПАМЯТЬ 300—ЛЬТНЯГО ОСНОВАНИЯ ЛЬВОВСТОГО СТАВРОПИГИСКОГО БРАСТВА. ТОМЬ I. ЛЪВОВЪ ИЖДИБНІЕМЬ И ТИПОМЪ СТАВРОПИГІЙСКОГО ИНСТИТУТА. 1988./ДОКУМЕНТЫ, p. 10.

[69] ἀγάπα χαὶ τούς φαλτας πολλά καὶ εἶχε φαλτην τεχνίτην ἐπίτήδειον', dans l'ouvrage imprimé à Venise en 1631 par Apostolos Tzigara sous le titre de ΒΙΒΛΙΟΝ ΙΣΤΟΡΙΚΟΝ/ ΠΕΠΙΕΧΟΝ ΕΝ ΕΥΝΟΫΕΙ ΔΙΑΦΟΡΟΥΣ/ΚΑΙ ΕΞΟΧΟΥΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ./.../'Ιερωτάτου Μητροπολίτου Μονεμβασίας/ κυρίου Δωροθέου/.../ Νεωστὶ δὲ τυπωθὲν μετὰ ἐξόδων τού εὐγενεστάτου κυρίου 'Αποστόλου/ Τζιγγρᾶ/.../Μετὰ προνο ίου καὶ ἀδείας της Γαληνοτάτης τῶν Βενετιῶν συθεντιας; IIe éd. imprimée en 1636 : pp. 597—600.

[70] Voir IZVOARE ALE MUZICII ROMÂNEȘTI VOLUMUL XIV Monumenta et transcripta VIGILIALE (MDVII), étude introductive, transcription et soins de l'édition par ELENA MARIA ȘORBAN, BUCUREȘTI, EDITURA MUZICALĂ 1986.

MUZICA Nr. 7 48 p. București — Iulie 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : VASILE RUS-BATIN — „TRIPTIC"

I. P. Informația — c. 1397 **Lei 15**

BIBLIOTE[illegible]RA

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector I — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală : muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.

— Revista „Muzica".

— Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru.

— Casete imprimate cu muzică populară și ușoară.

— Instrumente de fanfară.

— Piane, viori, viole, violoncele, contrabași

— Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, tambale de concert, baterii de jazz.

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

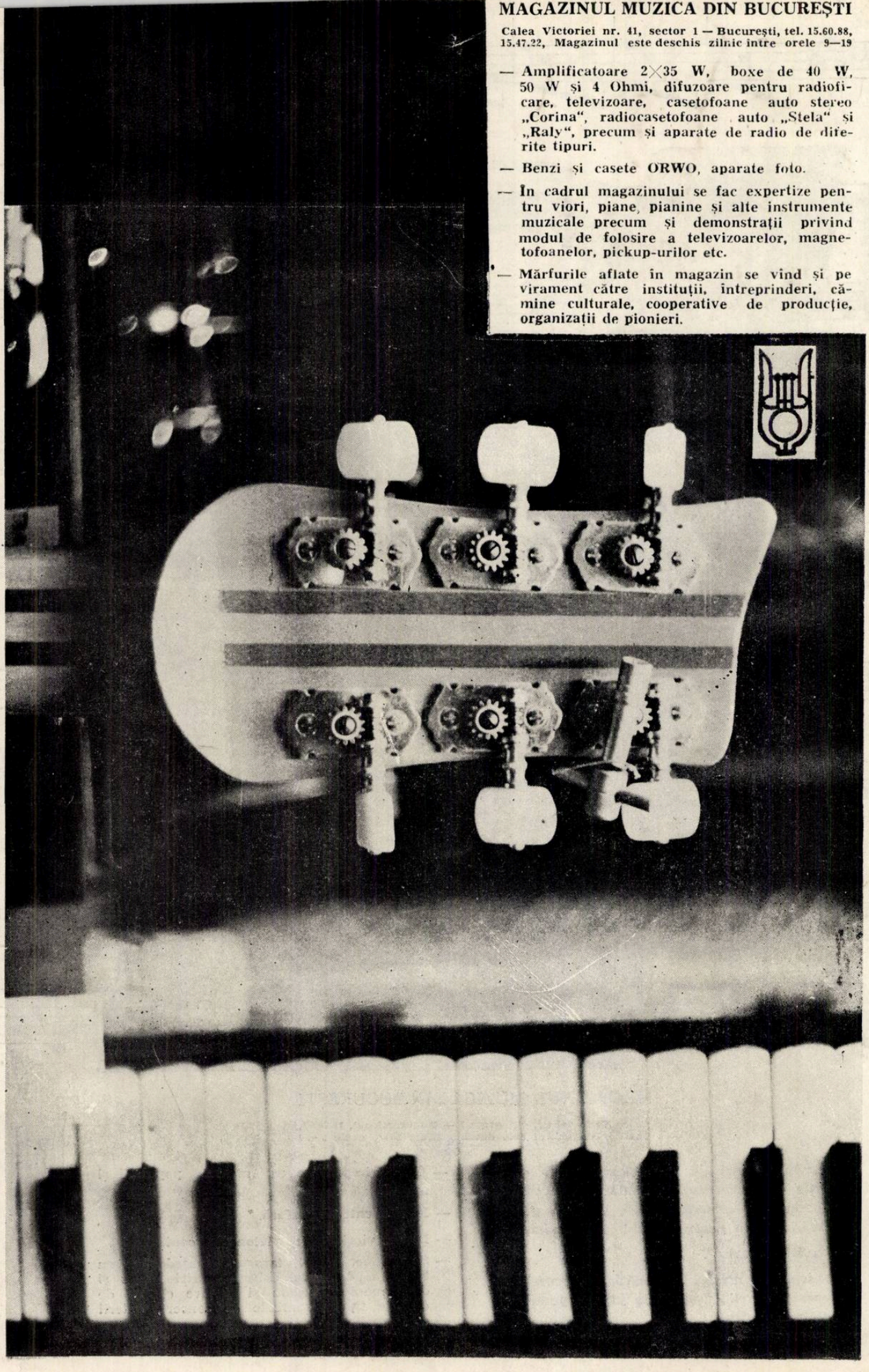
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de dife-rite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pen-tru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magne-tofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, că-mine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.



9-12

MUZICA

SEPTEMBRIE—DECEMBRIE 1989

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

BIBLI T... SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
ANUL XXXIX NR. 9—12 (438) Septembrie—Decembrie 1989

Glasul liber al muzicienilor români

Întruniți într-una din sălile Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Ateneul Român, sfîntul lăcaș al culturii românești fiind încă sub focul teroriștilor fostului dictator, compozitorii și muzicologii își exprimă bucuria imensă în fața victoriei revoluției, libertății și democrației împlinite prin supreme jertfe.

După 25 de ani în care muzica, instituțiile artistice, învățămîntul muzical, creatori de talent au fost supuși unei constante terori ideologice și politice, ce urmărea deliberat compromiterea istoriei, tradițiilor și talentului național, sugrumarea vocației universale a culturii componistice, pedagogice și interpretative, sîntem în sfîrșit liberi și fericiți să ne putem împlini menirea sacră de gînditori și făuritori ai unei culturi demne de națiunea noastră și de marii săi înaintași.

Exprimîndu-și profunda adeziune față de programul Consiliului Frontului de Salvare Națională, creatorii de muzică se leagă solemn în aceste istorice clipe să fie credincioși numai și numai unei arte care să exprime adevărul, dragostea de libertate, de frumos, talentul și sensibilitatea ce caracterizează de-a lungul măreței sale istorii poporul român.

Nu uităm în același timp faptul că în ciuda opresiunii dictaturii, creatori realmente reprezentativi ai breslei noastre au dăruit și-n acești ani, în toate genurile artei sunetelor, capodopere de înaltă profesionalitate și probitate artistică, ce se înscriu în patrimoniul artei universale.

Înaripați de renașterea națională pe care o trăim în aceste zile, ne propunem să creăm în cel mai scurt timp :

— structurile necesare desfășurării unei activități artistice demne de idealurile pluralismului, democrației și libertății,

— inițierea în cadrul unei Conferințe Naționale a compozitorilor și muzicologilor, care va avea loc la 25 ianuarie 1990, a unor dezbateri de principii și luarea unor măsuri eficiente pentru vitalizarea tuturor sferelor de activitate ale vieții muzicale, reîntregirea Uniunii prin readucerea în mijlocul nostru a tuturor colegilor de talent și simțire românească de pretutindeni, înnoirea Uniunii prin introducerea a zeci de tineri care au bătut zadarnic în anii din urmă la porțile ei.

România poate avea deplină încredere în mesagerii culturii ei muzicale.

TRĂIASCĂ REVOLUȚIA !
TRĂIASCĂ LIBERTATEA !

ELEMENTE MUZICALE ÎN LIRICA EMINESCIANĂ

Dan VOICULESCU

Pentru cel ce parcurge integral lirica eminesciană, frecvența elemtelor muzicale nu poate trece neobservată. Comentatorii cei mai avizați au făcut referiri la muzicalitatea versului „poetului nepereche" la un nivel general, mai ales cu privire la tehnica poetică : dacă T. Vianu își formula opiniile vorbind despre armonie, ritmică sau melodicitate văzute ca o sinteză, cu prevalența armoniei, despre care afirma că „este însă irațională"[2], L. Rusu [3] sublinia importanța melodicii versului [4] și insista asupra „armonizării vocalelor" de tonalitate închisă, mijlocie sau deschisă, care tind să se contopească într-o „tonalitate de mijloc [5], prevalentă ; G. Călinescu [6] înclina să releve forța deosebită a imaginilor poetice eminesciene într-un mod sintetic : „Toată arta lui Eminescu stă în a preface ideile în muzică și metafore, de-a dreptul, fără planuri paralele." [7]; Rosa del Conte [8] urmărește principiul „melodic" în legătură cu varietatea metrică și ritmică, poetul ajungînd la deplinătatea unei „adevărate unde simfonice" [9], în timp ce G.I. Tohăneanu [10] pune în evidență afinitatea poetului cu anumite instrumente muzicale, investite cu puteri simbolice ; dintre roadele cercetărilor mai noi se cuvinte a aminti la loc de frunte cartea semnată de Ioana Em. Petrescu, „Eminescu — Modele cosmologice și viziune poetică" [11], în care o sumedenie de date sînt filtrate prin sfera muzicianului.

Mulțimea evenimentelor muzicale — în afara celor cuprinse în însăși tehnica poetică eminesciană — vin în sprijinul ideii privind lărgimea orizontului muzical al poetiului (v. V. Cosma [12]), prin înzestrarea sa muzicală deosebită, prin frecventarea multor manifestări muzicale (reflectată în perioada ziaristicii practicate la „Timpul") — într-un cuvînt, o afinitate înnăscută și profundă pentru lumea sunetelor, care îi înfiorează deopotrivă existența și arta poetică.

Imaginea poetică are viață, concretețe, forță expresivă atît datorită conturării ei prin lumină și culoare, prin plasarea ei în diferite profunzimi spațiale, dar și prin determinare sonoră-muzicală. În multe cazuri, sonorul trece pe primul plan, fiind analizat, comentat în detaliu. Fondul sonor cunoaște un larg diapazon, de la zvon sau murmur, pînă la zgomot, scrîșnet, urlet. Uneori, un detaliu — ca de pildă „. . . și greierii cîrtă / Ca miște orologii aruncate în iarbă" *(Miradoniz)* sau : „*murmură* glasul mării stins și molcom" (din poemul omonim) — e determinant pentru întreaga atmosferă sonoră. Alteori, are loc descrierea în detaliu a unei scene complex regizate sonor, ca într-un fragment din *Scrisoarea III :*

Dar un vînt de biruință se pornește îndelung
Și lovește rînduri, rînduri în *frunzișul sunători,*
Strigăte de-Allah ! Allahu ! *se aud* pe sus prin nori,
Zgomotul creștea ca marea tulburată și înaltă,
Urlete de bătălie s-alungau dupăolaltă
Iară frunzele-ascuțite se îndoaie după vînt
Și deasupra Romei noua se înclină la pămînt.

(sublinierile noastre)

Se observă aici măiestria construcției crescendo-ului și descrescendo-ului sonor, gîndite într-o formă de cupolă — poate cu proporțiile unei secțiuni aurii.

Detaliile sonore din *Sara pe deal* — pagină de o muzicalitate fără seamăn — constituie substanțial fondul poemei ; fără aportul lor, farmecul imaginilor ar păli : „. . . buciumul sună cu jale" ; „Apele plîng clar izvorînd în fîn-

1. T. Vianu, *Armonia eminesciană*, în vol. *Mihai Eminescu (II) — Structurile operei*, Ed. Eminescu București, 1985, p. 58—63 (reprodus din *Poezia lui Eminescu*, Ed Cartea Românească, București, 1930).
2. Ibidem, p. 58.
3. L. Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ediția a 3-a, EPL, București, 1969.
4. „(...)" dacă s-ar renunța la aspectul melodic al poeziei, ar însemna să se renunțe la poezia însăș (...)" ibidem, p. 202.
5. La Eminescu există pretutindeni „tendința spre o armonie senină prin contopirea celor mai variate sunete, tehnică pe care în muzică o găsim în special la Mozart și la Schubert. Eminescu se ține, de regulă, în tonalitatea de mijloc (...)" (ibidem, p. 219) ; „(...) melodie armonică de tonalitate mijlocie" (ibidem, p. 220).
6. G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, (1941), ediția a 2-a, Ed. Minerva, București, 1988
7. — Ibidem, p. 466/II.
8. R. del Conte, *Secretul muzicalității eminesciene*, în vol. *Mihai Eminescu (II) Structurile operei*, Ed. Eminescu, București, 1985, p. 325—335.
9. Ibidem, p. 228
10. G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, studiul intitulat „De la harpă la bucium", Ed. Facla, Timișoara, 1975, p. 253—259.
11. Ed. Minerva, București, 1978.
12. V. Cosma, *Eminescu și muzica*, în rev. „Muzica", București, Nr. 3/1975.

tîne" ; „Scîrțîie-n vînt cumpăna de la fîntînă"; „fluiere murmură-n stînă" ; „toaca răsună mai tare"; „Clopotul vechi împle cu glasul lui sara".

Zăbovind puțin asupra familiei de cuvinte *cînt-cîntare*, care ocupă un loc favorit în exprimările muzicale, se constată că aceasta provoacă o nesfîrșită varietate lexicală, atît văzută în sine, cît și — mai ales — în îmbinările cu epitete ce ornează, precizîndu-i contururile. Astfel, *cîntul* îmbracă și formele de cîntare-cîntări, cînturi, cînture, (rimînd cu dorure) cîntăreț, dar și descînt-descîntec — a descînta, precum și formele mai îndepărtate dar în fond sinonime : arie, doină / a doini, glas / a glăsui, muzică, sunet/a suna/a răsuna, a fluiera etc.

Dintr-o inventariere a împerecherii familiei cuvîntului cîntec cu diferite epitete rezultă o nuanțare de o bogăție nebănuită a sensurilor, a contururilor semantice. Se pot constitui astfel mai multe categorii :

a) cu caracter dureros
cîtec jalnic
cîntec trist
cînturi tînguioase / tînguitoare
cîntec mort
cîtecu-mi de moarte
nebuna cîntare
cîntare tremurată
cîntec dezolat
cîntecele rele
cîntare dureroasă
adînce cînturi (!)
cîntare-ntunecată
cînt de jale

b) cu caracter melancolic
cînt dulce
cînt tainic
cînt blînd
cîntec mut
cînt de îngeri
cîntec divin
cîntu-ți de dorure plin
cîntec sublim încet (cu două epitete consecutive)
cîntec amorțit
dulce descînt
cînt bătrîn
cîntec vecinic
cînt de dor

c) cu caracter vesel, luminos :
cîntec viu
cîntare înaripată
cîntece-alegre
cîntec frumos
cîntarea triumfală
cîntare sublimă

d) cu alte caractere :
cînturi răsunînde
cîntec aspre
cînt de fală
cîntec vechi
cîntec de sirenă

e) cu cuvinte derivate din *cînt*
glasuri slabe
glas vuind
glasu-ntunecat
glasuri tremurate
sunete adînci
sunete nemaiauzite
muzică tristă
muzică adîncă
muzică de vis etc.

Din această categorisire rezultă preferința poetului pentru nuanțele dureroase și melancolice, care predomină neîndoios.

Ca o dovadă a preocupărilor muzicale și chiar a cunoștințelor pe care le avea Eminescu în domeniul teoriei muzicii stă mulțimea deloc neglijabilă de termeni utilizați. Pe poet îl interesează pînă și modul în care se produce sunetul, prin „dulcea vibrare de strune" *(Eco)*, sau difuzarea în spațiu a undelor sonore : „Iară cornul plin de jale / Sună dulce, sună greu. // Blîndu-i sunet *se împarte* / Peste văi *împrăștiet*, / *Mai încet tot mai încet*, / Mai departe... mai departe..." *(Povestea teiului)*. (s.h.). Iată o mostră de analiză a sunetului din *Feciorul de împărat fără de stea* : „Eu de pe stîlpul negru iau arfa de aramă, / Arfa a cărei sunet e turbur, tremurat, / Arfa care din pietre durerile le cheamă.../." Într-ur vers din poezia *Din străinătate* este atins termenul de *intonație* („Concertul ce-l intoană al păsărilor cor"), iar într-un alt loc *(Preot și filosof)* se amintește despre finețea necesară auzului : "...Noi sîntem din cei cu-auzul fin / Și prepurăm șoapta misterului divin".

Altundeva, îrntr-un distih din *Coborîrea apelor* se vorbește despre scara sonoră („Dar cu adîncul apei se-adînceşte / În glasul lor a sunetului scară"), în timp ce cunoscutele versuri ale *Glossei* vor pomeni chiar termenul de gamă : „Și de mii de ani încoace / Lumea-i veselă și tristă ; / Alte măști, aceeași piesă, / Alte guri, aceeași gamă (...)" (guri = voci, glasuri — n.n.). Numeroase referiri apar în legătură cu ritmul, care aparține deopotrivă artei muzicale și celei poetice (în *Lebăda* sau în *Scrisoarea II* — din care citäm : „De ce ritmul nu m-abate cu ispită de la trebi, / De ce dorm îngrămădite între galbenele file / Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile ?", în timp ce iambului i se dedică un poem omonim, unde se insistă asupra rolului expresiv al măsurii, al cenzurii sau al unor formule ritmice). E amintit și „...tactul cîntării pierdute de bard" (în *Eco*). Cu multă finețe, poetul introduce în vers și ideea de ornamentare : „El aude-un cîntec dulce, plin de lacrimi și de noduri / Doină de simțire..." *(Călin nebunul)*, sau „a cîntării flori mărunte" *(Memento mori)* ; precum se vede, sensul termenilor *noduri* și *flori* s-au transmis nealterați din cultura folclorică în cea cultă.

O preferință marcată o are Eminescu pentru fenomenul ecoului : „La cîntecul tău, èco răspunde plîngător. // Și stelele de cîntec le împli visător" *(Feciorul de împărat fără de stea)* ; poetul e impresionat de tehnica formării și transmiterii ecoului ,care se amestecă într-un mod diafan cu însăși cîntarea ; e un moment de o muzicalitate aparte, care nu poate fi citat într-o formă trunchiată :

Și-un eco ușor
Petrece cu-amor
Cu dulcea vibrare de strune
Ce spune.

Și toată viața lui, tot ce-a culeș
Din unde, din munte, din vale,
Tot sufletu-i june, tot scumpu-i ares
Alunecă-n cîntecul moale
Ș-al coardelor grai,
Frumos ca din rai,
Amestecă-n vorbe de miere
Durere

(Eco)

(și urmează, intercalată ca o arie, *Sara pe deal).*

O greutate aparte o are în viziunea sa poetică armonia. Născută din consunarea elementelor cosmice („armonia din pleiade" — în *Memento mori),* armonia e o constantă a naturii („Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri" — în *Dorința),* care nu exclude însă și cortrariul ei, disonanța : „Ah, sufletele noastre nu sînt de fel armonici / Și sînt ca două note cu totul discordante" — spune poetul în postuma *M-ai chinuit atîta cu vorbe de iubire.* Acordul e uneori „sălbatec" *(Povestea),* pentru că e format de elemente naturale de dimensiuni colosale („... de-a mărilor acord / Cîntat,..." — în *Povestea),* alteori devine o tendință spre găsirea liniștii : „Să caut armonia a sferelor senină / În inima-mi zdrobită... și-apoi să mor... să mor ;" — spune el în poemul dramatic *Mureșanu* din 1869. Într-o altă variantă a aceluiași poem, din 1876, indicațiile regizorale prevăd o „muzică dulce" sau : *Armonie",* „S-aude glas de corn" (s.n.). Fenomenul armonic nu e întîmplător, ci îndelung gîndit : „...cum cugetă o liră / Eterneee-i armonii..." (idem). Modulația e resimțită ca o modificare de colorit, urmînd o descriere paralelă cu procedeu muzical însuși ; în *Memento mori,* după ce-și acordează lira și face „să răsune o psalmodică gîndire", Solomon iese din templu și vede femeile grațioase : „el dă lirei alt acord" (adică modulează, schimbă tehnica de cîntare, trece în altă tonalitate).

În viziunile muzicale ale poetului sînt prezente ca surse fonice nu numai elemente vocale, cantabile, ci și instrumente. Așa cum a fost deja observat (G. I. Tohăneanu), lira și arfa, pe de o parte, ca instrumente cu coarde ciupite, precum și cornul și buciumul, pe de altă parte, ca instrumente de suflat, constituie favoritele autorului. Insistența pe aceste „culori" instrumentale se datorește fie cultivării atmosferei antice, care constituie adesea fundal, trimitere, reazem temporal, fie, în cadrul celei de a doua perechi, cu instrumente de suflat specifice, care emit sunete naturale, unui context care pune în lumină atmosfera pastorală sau culoarea istorică națională. Lira cunoaște adesea și sensul de inspirator al artei poetice, „organ" al graiului poetic ; lira sfărmată, zdrobită, simbolizează suferința, neîmpăcarea. De liră se leagă și o dorință testamentară a poetului : „Și să-mi pui lira de căpătîi" *(Amicului F. I.).* Mai tîrziu, într-o variantă a poeziei *Mai am un singur dor,* intitulată *Iar cînd voi fi pămînt,* această dorință asupra culorii de bucium : „Ce dulce-mi va suna / Cîntarea din bucium !". Rememorînd, constatăm că în lirica eminesciană, buciumului i-au fost dedicate imagini de unică frumusețe. Dar coloristica sonorităților se desfășoară adesea spre nuanțe mereu variate, chiar surprinzătoare. Dintre instrumentele cu coarde (strune), chitara sau citera cunosc o frecvență relativ mare, urmate fiind de mandolină, scripcă ori vioară, și chiar și de *piano.*

Seria „organelor" — cum denumește poetul instrumentele, cu un vechi nume generic, în *Scrisoarea a IV-a* („Dar organele-s sfarmate și-n strigări iregulare / Vechiul cîntec mai străbate cum în nopți izvorul sare") — poate fi continuată cu flautul, trombele („trîmbiță de-alamă"), tobele (cu onomatopeea „tarra bum bum" — în *Privesc orașul—furnicar),* clopotele („cu inimi de-aramă") și, aparte, chiar clopoțeii (în *Călin nebunul).* „Orchestrul" întreg e invocat în *Povestea codrului.* Corul e pomenit doar cu o componență angelică (serafică). Interesart de reținut mulțimea de instrumente de sorginte populară pe care și-o integrează poetul : fluierului îi e alăturat cimpoiul skytic, iar cobzei (în *Călin :* „Iară cobza ține hangul" — adică pedala ritmizată) îi succed talanga, toaca (în *Melancolie),* ori pur și simplu, frunza („doinind din frunză" — în *Memento mori).* Corespunzător „orchestrului" din lumea muzicii culte, în sfera muzicii de toate zilele e pomenit taraful, cu cimpoiesul, cu lăutarul sau cu tobașul său.

Se impune constatarea că majoritatea covîrșitoare a instrumentelor muzicale sînt la Eminescu instrumente de exterior, care pot fi manipulate în natură ori se integrează organic naturii, din cauza materialului din care sînt constituite.

Privind *muzica sferelor,* pe care poetul o invocă frecvent — cu precădere în prima perioadă de creație —, se impune părerea exprimată de Ioana Em. Petrescu[13], care leagă această gîndire de influența principiilor pitagoreice-platoniciene, spre deosebire de o a doua perioadă de creație, aflată sub semnul pesimismului schopenhauerian. „Muzica sferelor : Seraphi adoră / Inima lumilor ce-o încongioară, / Dictînd în cîntece de fericire / Stelelor tactul lor să le inspire" — iată ura dintre viziunile posibile, extrasă din poema din tinerețe *Ondina ;* sau :

Dar mai știi ?... N-auzim noaptea armonia din
pleiade ?
Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite cade ?
Oceânele-nfinirei o cîntare-mi par c-ascult.
Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană ?
Poate-urmează-a arfe'-antice suspinare aeriană,
Poate că în văi de chaos ne-am pierdut de mult...
de mult.

(Memento mori)

La nivel terestru, muzica dimensiunilor cosmice a realizat tot din elemente gigantice : ea are ca fundal spațiile oceanice, imensele hale subacvatice ale mărilor, în timp ce valurile, vînturile, pădurile ori stîncile devin instrumente muzicale.

13. op. cit., p. 9—10.

Conștiința muzicală a poetului l-a îndemnat, pe de altă parte, să împrumute în poetică sensuri și practici muzicale pe care le înnobilează. Astfel este marcarea crescendo-ului și a descrescendo-ului :

Îngînat de glas de ape
Cît-un corn cu-nduioșare
Tot mai tare și mai tare,
Mai aproape, mai aproape. *(Povestea teiului)*

sau :

Melancolic cornul sună
Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet *(Peste vîrfuri)*

Ori, în aceeași ordine de idei, utilizarea procedeului răsturnării de planuri, a permutabilității termenilor, ca în cortrapunctul dublu sau triplu :

Două umbre de aripe | *ce se mișcă tremurînde,*
Două aripi de umbră | *către ceruri ridicate.*
(Înger și demon)

sau :

Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem și nu e.
(La steaua...)

Aceasta este tehnica de bază în care e realizată întreaga poemă *Replici*, concepută — incredibil — la numai 19 ani :

Tu ești o undă, eu sunt o zare,
Eu sunt un țărm, tu ești o mare,
Tu ești o noapte, eu sunt o stea —
Iubita. mea

Privind comparativ finalul celor trei strofe ale poemei *Oricît de mult am suferit*, se constată interșanjabilitatea vocabulelor, poetul operînd doar schimbarea prepozițiilor copulative :

(1) Cu luna, pe valuri de mare.	1	2	3
(2) Pe mare, cu luna, din valuri.	3	1	2
(3) Din valuri de mare, cu luna.	2	3	1

Să amintim aici și de fina prefigurare a procedeului *heterofoniei*, ce se întrevede în scriitura poeziei *Dorința :*

Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare...

(înginarea de voci sau de cîntece este de fapt o heterofonie *avant la lettre).*

Comparații cu procesele compoziției muzicale se întîlnesc încă din poemele perioadei de tinerețe în *(Unda spumă :* „O ador, o cînt cum cîntă / Harfa pe o sîntă" ; ori în *Minte și inimă :* „Toate versurile sale / Tu pe muzică le-i pune"). La un alt grad, în *Venere și madonă*, trimiterea se face cu forța expresivă a unei hiperbole :

„Din demon făcui o sîntă, dintr-un chicot, simfonie".

Reținem ca demn de interes și procedeul recurenței întîlnit în monumentala *Glossă*, unde strofele 1 și 10 provoacă un astfel de raport, după ce — conform formei fixe — strofele mediane încep prin rostirea cîte unui vers, pe care apoi îl dezvoltă ; totul revine treptat la atmosfera inițială, la celebrul vers „Vremea trece, vremea vine", după o impresionantă cupolă pe care o marchează strofele intermediare.

Despre lumea compoziției, în general, *Scrisoarea V* ne furnizează un amănunt semnificativ cu privire la viziunea poetului asupra efortului suprem în creație și poate a riscului pe care acesta îl aduce cu sine :

Ca un maistru ce-asurzește în momentele supreme,
Pîn-a nu ajunge culmea dulcei muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere. *(s.n.)*

Să fie aceasta o aluzie la destinul beethovenian al creatorului ?...

Prin formele muzicale amintite în poetica marelui nostru bard — cu mai mare sau mai mică frecvență — ne putem face o impresie asupra întinderii cunoștințelor sale muzicale. De la *psalme* (psalmi sau — încă mai fericit exprimat — „psalmodică gîndire" — în *Memento mori)*, ori de la „cîntările de clerici" evocate în *Strigoii*, trecînd prin imnuri *(Preot și filosof)*, odă *(Scrisoarea V)*, bachanale — dansuri cu cîntec dedicate lui Bachus *(Rime alegorice)*, canzona *(Povestea)* — ca termen italian pentru cîntec[14] —, arie *(Eco)*, duo *(Minte și inimă)*, serenadă (Antropomorfism), cor, vals etc. și ajungînd la forme ample, ca opereta *(Scrisoarea II)*, concertul *(Din străinătate)* sau chiar simfonia (în *Preot și filosof)*, se deschide un univers lexical amplu, chiar nebănuit ; el va fi încă lărgit prin includerea unor forme specifice practicilor muzicale folclorice, la un alt pol : doina, cîntecul-descîntecul, cîntecul bătrînesc (în *Povestea)* sau jocul „mărunta" („Un moșneag juca *mărunta*" — s.a. — în *Miron și frumoasa fără corp)*. Cît privește doina — un veritabil leit-motiv eminescian — iată o viziune poetică neîntrecută asupra ei, extrasă din *Întunericul și poetul :*

Din fluirul cel jalnic, din buciumu-n cîmpie,
Chemînd doina română, a inimilor plîngeri,
A sufletului noapte, a dorurilor stîngeri.

Pînă și repertoriul muzical se infiltrează într-un număr de poezii. Se fac trimiteri la piesele vocale *Reveria* și *Ave Maria (La o artistă*, — ultima și în *Basmul ce i l-aș spune ei)*, sau la o *Barcarol*(a) desigur instrumentală a cine știe cărui autor salonard *(Cînd privești oglinda mării)*. În două rînduri am depistat

[14]. Pun peste-a lumei rane cînzonul zîmbitoriu,
Pun într-a lumei doruri a doinei balsam drag (...)
(Povestea)

includerea secvenței *De profundis*, iar în *Umbra lui Istrate Dabija-Voievod* e amintit cîntecul *Ștefan, Ștefan, domn cel sfînt*.

14. Pun peste-a lumei rane cazonul zîmbitoriu,
Pun într-a lumei doruri a doinea balsam drag (...)
(Povestea)

În întregime, lirica eminesciană ne relevă o apropiere substanțială față de muzică, elementele acesteia infiltrîndu-se în însuși modul de a gîndi al Poetului. Prezentă la trei nivele — astral (ca muzică a sferelor), terestru (ca muzică a naturii, dar și ca muzică gîndită și produsă de om) și subpămîntean —, muzica se arată în viziunea poetică eminesciană ca o permanență existențială. Fie că e plasată în descrieri, ca atmosferă, fie în acțiune, ca element primordial sau doar ca fundal sonor, fie într-un mod colateral, în comparații cu rol metaforic, gîndirea muzicală e o prezență continuă.

Interesează în mod deosebit rolul aparte cu care Poetul investește cultura muzicală folclorică, începînd cu descrierea instrumentelor populare și ajungînd la comentarea genurilor muzicale specifice. Este un semn al conștiinței valorii creației populare de care se impregnează autorii romantici — în cazul lui Eminescu, fapt evident și în tehnica specifică de versificație.

Problema muzicalității în sine, care dă fiori versului — problemele de rimă, culori vocalice, tratarea consoanelor, modificările structurale ale cuvintelor, asonanțele, aspectele de ritm și metru poetic etc. — constituie un filon aparte, un subiect ce trebuie studiat separat tot în corelație cu muzica.

Amalgam de preț, miraculos în frumusețile pe care le conține, poetica eminesciană este substanțial apropiată muzicii, potențînd pe această cale valențele expresive și filozofice. Întotdeauna vom rămîne sensibilizați de universul ei mirific, înțelegînd-o mereu mai clar, din generație în generație.

FENOMENUL ARTISTIC MUZICAL LA SFÎRȘIT DE SECOL.

Prof. dr. Victor GIULEANU

1. *Cu privire la aspectele structural-morfologice ale muzicii contemporane.*

Ne apropiem de încheierea secolului XX — unul din cele mai frămîntate pe tărîm social, științific, tehnic și cultural — care suscită, evident, priviri retrospective în toate domeniile, în consecință și în cel al artei muzicale.

Peisajul pe care-l prezintă muzica secolului nostru se caracterizează, din punct de vedere componistic, printr-o extraordinară diversitate stilistică.

De îndată ce a fost depășit cîmpul stilistic unitar al romantismului veacului XIX, s-a intrat într-o zonă de căutări și frămîntări fără precedent.

Cele mai multe înnoiri se referă la *lărgirea considerabilă a bazei materiale a muzicii*, în special prin utilizarea sunetului produs pe cale electronică, deci a unui material sonor inedit, atrăgător prin natura și capacitatea sa expresivă intrinsecă.

În plus, aparatul orchestral s-a îmbogățit cu noi instrumente muzicale, sau au fost perfecționate cele tradiționale pentru a emite sonorități de un timbru mult mai bogat și mai diversificat.

Azi, pînă și banda magnetică — destinată inițial înregistrării transmiterii și păstrării operelor muzicale de artă — s-a insinuat în partitură ca instrument obișnuit al orchestrei moderne.

Aparate muzicale electronice ultrasensibile fac ca un singur om să aibă sub mîna sa capacitățile expresive — melodice, armonice ritmice, dinamice și timbrale — ale unei orchestre întregi, așa încît omul „orchestră" nu mai constituie azi o utopie.

Spațialitatea — o nouă dimensiune sonoră expresivă pe lîngă intonație, durată, intensitate și culoare — este acum pe deplin cucerită, stăpînită și mînuită în partitura contemporană prin mijlocirea stereofoniei, împlinindu-se astfel o realitate mai de mult intuită de înaintașii componisticii universale.

Vom adăuga la toate acestea și lucrul cu aparate automate ultraperfecționate — computere cu microprocesoare — ce permit programarea oricăruia dintre elementele muzicale de expresie în cele mai variate aspecte structurale. Realizate în dimensiuni supercomprimate, asemenea aparate tind să înlocuiască unele din operațiunile destinate altădată numai compozitorului, ba chiar să-i ofere imediat — notată și înregistrată — partitura elaborată.

Să nu ne înșelăm însă ! Mașina nu va ajunge niciodată să gîndească în locul omului, căci, pînă la urmă, și computerul cel mai evoluat nu poate „gîndi" mai mult decît programul (algoritmul) pe care i-l făurește tot omul — stăpînul de necontestat al tuturor activităților fizice, intelectuale, științifice, tehnice și artistice.

Am spune, dimpotrivă ! „Știința cea mai rafinată, tehnica cea mai modernă, în această ultimă eră de evoluție — cum spune un poet român contemporan[2] — se apropie de perfecțiunea operelor de artă nu pentru a le înlocui, ci pentru a le înțelege și a le asculta cu cuviință mesajul lor inepuizabil. Ele sînt în favoarea culturii, de aceea vin și cer capodopere, au nevoie vitală de arderea sufletului nostru în dimensiunea logosului inspirat, întrupat în istorie și în opere de durată. Operele lui Dante, Roman Melodul din Bizanț, ca și pînzele lui Rembrandt și cantatele lui Bach — afirmă poetul citat — reprezintă izbînzi ale spiritului omenesc de nedepășit".

Dincolo de impresionantele noutăți de ordin tehnico-material — și deasupra acestora — se impun cele provenind din procedeele componistice înseși care au evoluat în mod spectaculos în secolul nostru declanșînd artei sonore noi direcții, noi dimensiuni în toate compartimentele mijloacelor sale de expresie.

[1]. Extrase din comunicarea prezentată la Congresul XVI al Societății Internaționale de Educație Muzicală de la Oregon (S.U.A.) sub titlul „Musical Phenomen a the End of the Century. Fundamentals of the structural, philosofic, pedagogical and sociocultural aspects of Music".

[2]. Ioan Alexandru *Știință și artă* în „România liberă" din 3 Martie 1984.

Noutățile privesc, deopotrivă, structurile melodiei și armoniei — cu sistemele lor pancromatice, eterofone, atonale, neo-tonale și neomodale — ca și ale ritmului cu fizionomiile sale de o complexitate declanșată încă de la începutul secolului prin ritmica strawinskiană.

Tot astfel, în planurile dinamice poate fi utilizată acum toată gama de nuanțe — mai ales cu instrumentele electronice, — de la minima pînă la maxima intensităților, după rigori și precepte componistice inexistente înainte.

Cu toate acestea, „regele" căutat în componistica universală actuală pare să fie timbrul — „culoarea" sunetului.

„Se colorează" pînă și timpul, cum vrea să demonstreze Olivier Messiaen în lucrarea sa „Chronochromie", pe lîngă faptul că timbrul sonor tinde să supună efectelor sale toate principalele elemente de expresie ale muzicii : „melodia culoare" (Klangfarbenmelodie) ; „armonia culoare" (Klangfarbenharmonie); „ritmul culoare" (Klangfarbenrhythmus) și chiar „arhitectura culoare" (forma) prin contrastele timbrice evidențiate în prim plan pentru fiecare din secțiunile unei compoziții.

Ca efect al *spațializării sonore,* în formele execuției corale și instrumentale concertante au fost inițiate variate mișcări ale interpreților în timpul execuției.

Pe partitură se întocmesc la legendă adevărate „planuri tipografice" ale scenei de concert cuprinzînd modalități de amplasament intrări și ieșiri în și pe scenă), direcțiile de deplasare — individuale sau în grup —, momentele în care se produc etc. — toate comportînd o adevărată „mis en scène" a actului interpretării.

Un cuvînt trebuie spus și despre pătrunderea în creație a procedeelor de lucru cu mijloacele lingvisticii matematice — ale teoriei mulțimilor, secțiunii de aur și calculului probabilistic —, ajungîndu-se pe această cale la sisteme de lucru atrăgătoare prin multitudinea de soluții pe care le oferă compozitorului.

Asemenea mijloace cer însă nu numai îndeminarea în domeniul strict al matematicii, ci și multă măestrie pentru a fi puse în slujba expresiei artistice, emoționale — a unei arte adevărate —, altfel ele rămîn strict în zona jocului matematic pur și nimic mai mult.

Conchizînd, cu privire la aspectele de structură, vrem să reținem că muzica sfîrșitului de veac XX se caracterizează printr-o diversitate fără precedent de forme și stiluri componistice dintre care unele — într-un proces de selecție declanșat în contactul cu publicul iubitor al acestei arte — au dispărut deja, dovedindu-se efemere, cele mai multe însă s-au impus în universul componistic, alcătuind ceea ce exegeții denumesc *musica construens.* Altfel spus, este vorba de o artă evoluînd în spirit constructiv prin opere nepieritoare care slujesc ideea de progres autentic al mijloacelor sale de expresie asigurîndu-i astfel permanența în cultura popoarelor.

2. *Aspecte filosofico-estetice ale fenomenului muzical contemporan. Unele manifestări extra-artistice de avangardă și critica lor.*

Actul componistic muzical este, fără îndoială, și un autentic proces de gîndire filosofică, de pătrundere și reflectare a complicatelor probleme ale vieții omului, după cum ne demonstrează marii gînditori ai antichității și continuînd apoi prin filosofia evului mediu pînă în contemporaneitate.

Problema care se pune însă astăzi în aprecierea filosofică a fenomenului muzical este ca diversitatea extraordinară a mijloacelor componistice să încapă în concepte filosofice care să releve în mod corect, pe planul gîndirii, forța muzicii de a reflecta adevărurile vieții și de a contribui la înfrumusețarea și înnobilarea acesteia în toate împrejurările și pentru toate vîrstele.

Poate tocmai din cauza caracterului filosofic al muzicii — rezultînd deci dintr-un adînc și complex proces de gîndire asupra experienței umane — nu ne putem hazarda atunci cînd emitem precepte și judecăți de valoare asupra operelor sale de artă.

Beethoven mergea chiar mai departe atunci cînd afirma că „muzica este o revelație mai înaltă decît orice înțelepciune și orice filosofie", situînd astfel această artă pe coordonate de gîndire și introspecție inegalabile.

Pătrunzînd acum pentru puțin timp în *sfera esteticului* artei muzicale contemporane, plecăm de la faptul că — dată fiind multitudinea de stiluri — nu se poate vorbi de un limbaj propriu secolului XX, dar că s-au creat și în acest secol lucrări de mare forță artistică după criterii estetice de ordin superior. Ele vor dura peste veacuri prin frumusețea și ardoarea mesajului ce-l conțin, prin sinceritatea și profunzimea exprimării, prin inventivitatea și măestria mijloacelor folosite. Aceasta constituie dealtfel, caracteristica estetică generală a muzicii secolului nostru si cu acest însemn distinctiv se va transmite viitorului.

Pe lîngă opere de artă viabile, pline de idei și simțăminte ale omenescului deținînd o autentică forță de comunicare, secolul nostru înregistrează însă și deformări, căi nedorite — un fel de *musica destruens,* un produs sonor lipsit de substanță emoțională — venind dintr-un proces de radicalizare excesivă și primejdioasă a mijloacelor de lucru.

Există — spre exemplu — un anume formalism în creație care consideră muzica drept un *joc autonom de sunete,* un fel de „arhitectură sonoră" din care ideea muzicală lipsește cu de-

săvîrșire, numai *sunetul pur contează*, sunetul a cărui constituantă esențială ar rămîne culoarea.

Ascultăm uneori lucrări fără nici o articulație, fără o coloană vertebrală, cu sunete și acorduri indefinit întinse, contrastînd cu altele ce reflectă un adevărat cult al pauzelor întrerupte ici colo de sonorități pointiliste.

Ceea ce pare mai grav pe plan estetic este părăsirea ordinei perceptibile, sensibile, artistice, în folosul unei ordine conceptual extramuzicale nepornind dintr-o reală necesitate interioară.

Într-o epocă de tehnicism gigantic — cum este epoca noastră, — parcă s-ar cuveni omului acel „supliment sufletesc" de care vorbea Bergson, iar muzica are tocmai menirea de a-i conferi bucuria unei deschideri estetice superioare avînd mai mult decît oricînd nevoie de aceasta.

3. *În ce fel înregistrează școala acest impresionant „novum" muzical al secolului nostru și care să fie menirea ei în îndrumarea tineretului spre înțelegerea și apropierea față de evoluția actuală a mijloacelor muzicale de expresie ?*

Aspectul didactico-pedagogic al fenomenului muzical contemporan capătă — în lumina afirmațiilor de mai înainte — o semnificație aparte, școala fiind chemată să contribuie efectiv la introducerea noilor creații în luxul cultural.

Ea poartă principala răspundere în a pregăti tinerele generații spre a putea recepta, înțelege și cultiva muzica nouă.

Problema a mai fost dezbătută și în trecut cu deosebtiă acuitate — la diversele Congrese ale Societății Internaționale de Educație Muzicală de pe lîngă UNESCO — desprinzîndu-se cu claritate — printre altele — următoarele postulate :

— muzica să-și aibă un loc bine precizat în planurile de învățămînt ale școlilor de orice profil și pe toată durata școlarității ;

— programele și manualele de muzică să cuprindă și să rezolve cît mai ingenios asimilarea și deprinderea noilor mijloace de exprimare ;

— educarea și apropierea de noile mijloace să aibă fundamentul în muzica tradițională, așa încît nu neglijarea acesteia, ci complementarea ei cu ceea ce apare nou și valoros în creație ;

— predarea muzicii în școli presupune un corp profesoral de specialitate bine pregătit și stăpînind pe deplin noile mijloace de exprimare, de unde și atenția ce trebuie acordată formării pedagogului muzician.

Este drept că, între creația și pedagogia muzicală a existat totdeauna un decalaj mai mare sau mai mic, în funcție de intensitatea și varietatea mijloacelor noi apărute în partitură.

Pînă la cel de-al doilea război mondial, în pedagogia muzicală lucrurile evoluau oarecum liniștit, procesul didactic se desfășura fără zguduiri, baza lui constituind-o predarea și asimilarea mijloacelor de expresie de factură tradițională.

Frămîntările se petreceau însă în retorta compoziției, pentru ca în deceniile cinci și șase să irumpă și să surprindă pe toți deopotrivă : creatori în stil tradițional, interpreți ce se lăsau cu greu convinși de capacitatea expresivă a noilor forme de limbaj, critici de artă, pedagogi. Aceștia din urmă au reacționat, ca de obicei mai lent la noutăți, luîndu-și un spațiu mai mare de timp pentru a discerne lucrurile.

Așa se face că pedagogia a trecut — în genere — cu oarecare întîrziere la înnoirile de rigoare, menținînd un decalaj sensibil față de actul componistic.

Ne aflăm în pragul ultimului deceniu al secolului nostru. Știm acum mai bine ce s-a întîmplat în cîmpul componistic: unele noutăți în sistemele de lucru s-au dovedit sterile, dispărînd repede de pe ecranul mijloacelor de expresie, altele s-au impus și caută să se generalizeze pe o scenă din ce în ce mai mare.

Pedagogia muzicală trebuie să acționeze mai eficient în sensul micșorării decalajului existent față de actul muzical creator. Ar fi o greșală ca în condițiile ce ne oferă tehnica mass-media de azi să subapreciem capacitatea elevilor de a se apropia și înțelege cele mai evoluate mijloace de exprimare ale muzicii.

Ceea ce poate întreprinde școala pe acest plan nu poate fi înlocuit de nici o altă instituție de profil educațional.

„Soarta muzicii în școală se hotărăște" afirma cu atîta convingere D. G. Kiriac — unul din renumiții înaintași ai muzicii românești de la începutul acestui veac —, iar aforismul își dovedește pe mai departe trăinicia și actualitatea.

4. *Aspectul social-cultural al fenomenului muzical contemporan.*

Cînd ne punem o asemenea problemă avem în vedere, în primul rînd, *adeziunea sau non-adeziunea publicului iubitor de artă la noile mijloace componistice,* acțiune ce trebuie s-o considerăm capitală pentru viața muzicală contemporană.

După cum se cunoaște, muzica este, înainte de orice, un fenomen social-cultural, „una din manifestările spiritului uman cu puternice și profunde implicații sociale verificate pe deplin de-a lungul istoriei societății omenești", așa cum sublinia atît de convingător Jehudi Menuhin într-unul din articolele sale publicat în

revista UNESCO „L'homme et les arts" și intitulat „La musique et son apport à l'humanité".

Mai mult ca oricînd, astăzi, departe de a constitui un act izolat, muzica *trebuie să-și afirme cu putere funcția sa socială*, să se adreseze prin mesajul său omului, să constituie ecoul vibrațiilor și aspirațiilor sale, să izvorască din inima însetată de intense trăiri ale vieții lui afective.

Acei creatori care au cîntat marile aspirații ale omului au rămas definitiv în conștiința omenirii întrucît s-au identificat cu asemenea aspirații, cu dragostea pentru frumos și bine, cu nobilele idealuri de progres și libertate.

Afirmînd astfel de adevăruri îndeobște cunoscute, gîndesc la unii creatori contemporani și la acei apologeți ai noului cu orice preț la care persistă încă ideea că actul componistic contribuie cu atît mai mult la progresul artei muzicale, cu cît este elaborat mai savant, mai sofisticat și mai alambicat.

Este motivul pentru care Walter Viora — în lucrarea sa „Cele patru vîrste ale muzicii" — se ridică hotărît împotriva tendinței unor compozitori de avangardă de a se izola în cercul strîmt al așa-zișilor inițiați.

„Trebuie să ne construim din nou turnuri de fildeș — susțin acești compozitori — să formăm mici capele de inițiați care să se consacre problemelor intelectuale cele mai rafinate ale muzicii".

O asemenea idee conține în germene condamnarea operei de artă scrisă în asemenea condiții, la izolarea față de publicul căruia i-a fost destinată, de unde, implicit, pericolul ca ea să nu poată deveni un act cu funcție socială.

Pe de altă parte, compozitorul trebuie să-și acordeze mijloacele cu tendințele și spiritul vremii sale, rolul de simplu epigon fiind deopotrivă de condamnabil, dar nu în măsura în care, ermetizîndu-se, să se rupă cu desăvîrșire de auditorii săi.

De fapt, după cum fiecare compozitor își vrea cu ardoare publicul său, trebuie spus că, în aceeași măsură, și publicul își dorește la fel de îndreptățit, compozitorul său, de aceea soluția nu poate fi decît permanentizarea acelui dialog fructuos printr-o artă sinceră, între cei doi factori — compozitor și public — de care depinde pînă la urmă micșorarea și poate chiar anihilarea decalajului — și așa destul de mare — existent între noul muzical și capacitatea de înțelegere de către auditorul larg iubitor de artă.

Inițiativa pe acest plan, prin firea lucrurilor, nu poate rămîne însă decît în mîna și sub pana creatorului de artă — în speță a compozitorului.

5. Cîteva idei — desigur cu valoare ipotetică — privind perspectiva artei muzicale a veacului viitor.

Așa dar, *quo vadis musica ?*

Charles Ives (1874—1954) supranumit „părintele muzicii americane moderne", prevedea că în secolul XXI „vom asculta destule melodii fluerate de elevii de școală în sferturi de ton".

Să fie oare veacul viitor un veac al microtoniilor muzicale produse de un aparataj electronic ultraperfecționat și la îndemîna activității componistice ori interpretative?

După opinia mea, muzica secolului XXI va fi influențată mult mai puternic de noile tehnici electro-acustice de producere și mînuire a sunetelor, cred însă că nu vor dispare din partitura acelui veac instrumentele tradiționale, cel mult ele vor continua să se perfecționeze ca emisie și frumusețe timbrală într-un proces firesc de evoluție consemnat totdeauna în organologia muzicală.

Dacă totuși vor apare instrumente muzicale cu totul noi, inedite, sîntem siguri însă că *vocea* — cel mai cald, mai expresiv și mai convingător „instrument" muzical — va fi aceeași ca frumusețe și expresie timbrală, chiar dacă stilul cantilenic va fi declarat, poate, desuet — necorespunzător deci spiritului vremii — iar acel „cantabile" venind din interpretarea vocală se va mai întîlni, cu siguranță și în viitor, în partitura instrumentală.

Cît privește perspectiva creației, *nu se prevede ca umanul să dispară din mesajul muzicii secolului XXI*, ci, dimpotrivă, ca o reacție la tendința de ultratehnicizare a mijloacelor de lucru, lumea iubitoare de artă va vrea să se reculeagă printr-o muzică senină, pură, liniștitoare în care zgomotul să fie el însuși umanizat și folosit în mod expresiv.

Fenomenul este de pe acum sesizat în mai toate țările suprasaturate de tehnicizarea extremă a vieții, asistăm deja la o întoarcere a publicului spre farmecul, acuratețea, noblețea și perfecțiunea capodoperelor în genul „Corelli", „Vivaldi" ori „Bach" descoperind într-însele o *nouă modernitate* care să-i satisfacă setea de frumos, de adevăr, de sentimente îmbietoare pentru viață.

Chiar și acei tineri care doresc și așteaptă azi numai lucrări „șocante" — desigur din necunoașterea adevăratelor frumuseți ale muzicii — vor descoperi într-o zi că s-au înșelat și că alta este calea, nu cea efemeră și fără perspectivă a unor creații hibride, cerebrale, reci, neconvingătoare și lipsite de omenesc.

Asemenea „produse sonore" îndoelnice nu vor putea niciodată opri drumul impetuos al adevăratelor valori ce vor dăinui peste timpuri, contrazicînd evident un compozitor des-

curajat ca Arthur Honneger care, cu ani înainte, credea că „muzica secolului nostru a intrat într-o profundă și definitivă decadență, că ea s-a desprins de rosturile ei tradiționale, de farmecul și solemnitatea ce aureolează orice revelație artistică și că pentru muzică n-ar mai putea exista o *terra nova;* iar expansiunea ei a atins limitele, ba chiar le-a depășit, dincolo, în domenii vecine zgomotului."

George Enescu — exponent de geniu al școlii românești de compoziție — n-a încetat nici un moment să spere, dimpotrivă, că „se va reveni la sinceritate și se va tinde în viitor la colaborarea dintre spiritul și sensibilitatea artistului cu natura umană și că se va renunța la cerebralitatea exagerată care minimalizează arta".

Față de peisajul componistic atît de divers pe care-l prezintă sfîrșitul acestui veac XX — și în momentul atîtor inovații și experimente din cîmpul creației — trăim impresia vremilor de efervescență și frămîntări comparabile cu acelea dinaintea apariției marilor sintetizatori de mijloace cum au fost: Bach, Beethoven, Wagner ori Debussy.

Drept urmare, lumea muzicală așteaptă să se producă noi sinteze și generalizări artistice de ordin superior în cîmpul componistic, ceea ce ne face să nutrim convingerea că muzica va merge, și în viitorul veac, pe făgașul de pe care să poată da noi dovezi de artă pusă mereu în slujba omului, a nobleței și frumuseții lui morale și spirituale.

O asemenea perspectivă, cu un asemenea țel social, estetic și etic, nu mă îndoiesc că o doresc toți cei care — pe un meridian sau altul al pămîntului — se află cu abnegație și pasiune în slujba uneia dintre cele mai înalte și nobile arte făurite și îndrăgite de om: MUZICA.

CORESPONDENȚE COSMO-BIO-NOESICE
ASPECTE SONOLOGICE

Irina PREDEANU

Considerarea ansamblului de date observaționale și experimentale actuale relevă existența anumitor caracteristici comune pentru cele trei nivele de organizare : fizic (în corpuri cerești), biologic (în organisme vii), noesic (în producții, creații umane). Similitudinea fenomenologică ar exprima comunicarea de esență, transmisă prin procese universale, în etapele trecerii de la anorganic la organic și al evoluției pe scara biologică. Analogiile structurale (cu cazul particular al izomorfismelor) și funcționale evidențiate între cosmos, biosferă și noosferă au fost denumite de noi COSMOGENE — subliniind prioritatea factorilor cosmici. Pe aceste proprietăți analogice universale se bazează arhetipurile naturale, intens valorizate în prezent de către unii creatori de artă.

Acțiunea factorilor de mediu este receptată, înregistrată în sfera biologică și redată în sfera socio-culturală. În cele ce urmează prezentăm cîteva fundamente relaționale cosmo-bio-noesice, plecînd de la trei forme primare de desfășurare a fenomenelor : *radială*, *rotativă* și *ritmică*.

1. Considerăm de tip *radial* orice mișcare centripetă sau centrifugă cvasiliniară dictată de o rezultantă atractivă sau repulsivă.

Metagalaxia este în expansiune. Subsistemele sale prezintă fenomene de acreție (în găuri negre, pitice albe, etc.) dar și de ejectare de materie (vînt stelar). Există implozii stelare și explozii de supernove, cu expandarea în continuare a nebuloasei amorfe create. Formarea unei stele neutronice implică în supernovă succesiunea a două procese contrare : colaps gravitațional în zonele centrale și expulzarea învelișului. Unele corpuri cerești apar prin desprinderea de un corp primar, altele fuzionează în formațiuni gigante.

Există fisiune și fuziune nucleară, absorbție și emisie de radiație, combinare, ionizare și disociere moleculară, rarefiere și condensare, anabolism și catabolism biologic.

În natura umană coexistă tendința de acumulare sau concentrare și aceea de răspîndire. sau dispersare, Sînt caractere interiorizate și firi expansive. Unii oameni sînt avari, alții risipitori. La nivel social apar grupări etnice, organizări tribale sau statale dar și explozii demografice, expansiuni teritoriale și culturale.

După cum la corpurile cerești sensul mișcării este dictat de balanța energetică (între gravitație și presiune de radiație, de exemplu) în lumea vie intră de asemenea în joc energia — fizică și psihică. O comprimare, oprimare, refulare forțată poate declanșa o detentă bruscă și violentă, așa cum o risipire excesivă poate duce la epuizare și chiar la distrugerea integrității, atît la sistemele cosmice cît și la sistemele vii — individ sau societate. O stabilitate mai mare în timp o au procesele alternante, de mică amplitudine. Așa sînt dilatările și contracțiile succesive ale nucleelor stelare în care se amorsează reacții termonucleare de sinteză a elementelor din ce în ce mai grele. Tot așa se desfășoară unele funcții vitale (reacții enzimatice, pulsații ale organelor — inimă, plămîn, etc.) și unele acțiuni umane — cu mici abateri de la o stare mediană, de echilibru.

2. Atunci cînd cele două tendințe — centripetă și centrifugă — sînt egale, apare mișcarea de rotație. Rotația în jurul unei axe, ca la galaxii, planete, corpuri interplanetare, stele —cele timpurii cu viteze unghiulare mai mari decît cele tîrzii — sau rotația în jurul unui centru de masă, ca la sistemele stelare sau planetare.

Electronii au un moment unghiular total dat de cuplarea momentului orbital și cel de spin. Din analiza distribuției surselor radio duble clasice s-a dedus o posibilă rotație a Metagalaxiei (cu perioada de $6{,}3 \times 10^{13}$ ani), ceea ce a condus la ipoteza *vorticității universale*.

În lumea vie, pe lîngă mișcările controlate de factorii de mediu (cum este rotirea unei flori după Soare) apar și mișcări instinctive (ca în dansul nuptial al unor păsări sau insecte).

Manifestarea instinctivă la om a bucuriei, printr-o învîrtire spontană, a fost preluată de dansul popular și cult, în forme elaborate de rotație individuală (piruete) sau colectivă (pe perechi sau în grup). Nevoia subconștientă de a se roti exprimă probabil un surplus energetic, ca și tendința de „a sări în sus de bucurie".

Gestul exprimînd trăsăturile temperamentale, o grafie în care elementele curbilinii predomină indică bunăvoință, blîndețe. Curbura concavă („u" în loc de „n") este mai ușor de executat. Un scris cu trăsături forțat convexe, în sensul acelor de ceasornic, corespunzînd „în șurubării" instrumentului de scris în hîrtie, se întîlnește la oamenii excesiv de harnici și tenaci.

Hora, „ceremonia rituală a tracilor în a cărei învîrtire se îngînă oscilația lent progresivă a sferelor cerești"[1] se mișcă spre dreapta, în sens invers acelor de ceasornic, ca o „deșurubare" și ridicare de la pămînt a dansatorilor. Același este și sensul revoluției planetelor în jurul Soarelui și al rotației în jurul axei proprii a majorității corpurilor din sistemul solar, privind dinspre polul nord ecliptic. Sens numit chiar „sens direct" sau „astronomic".

Analizînd potențialitățile cercului și atributele mișcării circulare în gîndirea umană, pe baza expresiei literare, Georges Poulet spune: „Simplitatea, perfecțiunea cercului, aplicabilitatea lui continu universală, fac dintr-însul prima din acele forme privilegiate care se regăsesc la temelia tuturor credințelor, servind ca principiu de structurare tuturor spiritelor"[2].

Din combinarea rotației cu translația ia naștere *spirala* — simbolul creșterii, dezvoltării și evoluției controlate Spirala logaritmică săpată în piatră la dorința lui Bernoulli, pe mormîntul său din catedrala din Basel, este însoțită de cuvintele „eadem mutata resurgo".

Particulele de vînt stelar, ca și jetul de praf expulzat de nucleul cometei Halley, au traiectorie spirală. Galaxiile și liniile cîmpului magnetic interplanetar generat de Soare au structură spirală. Electronii relativiști spiralează în lungul liniilor de cîmp magnetic generînd radiație ciclotronică sau sincrotonică.

În muzică există cercul cuvintelor temperate și spirala cvintelor perfecte.

Substratul material al informației noastre *genetice* — molecula de ADN — și suportul biochimic al caracterelor noastre *fenotipice* — proteinele — prezintă o structură secundară sub formă spirală dublu helicoidală coaxială — „elicea vieții". Toate proteinele celulelor normale și marea majoritate a moleculelor de ADN au helixurile înfășurate spre dreapta ; astfel, planul oricărei secțiuni prin elice, privit din afară, apare torsionat în sens direct, astronomic.

Undele spirale joacă un rol aparte în formarea structurilor și funcțiunilor sistemelor cu auto-organizare studiate de cibernetică și sinergetică.

Galaxiile spirale sînt *mai tinere* decît cele eliptice. Cromozomii, spiralați în primele faze (profază, metafază, anafază) ale ciclului celular de diviziune mitotică, se despiralizează în telofază, cînd ia naștere nucleul cu structură reticulată și rămîn complet despiralizați în interfază.

3. Una din cele mai răspîndite forme de desfășurare a proceselor din Univers este forma *ritmică*. Chiar și mișcarea pe o circumferință este un proces periodic.

Spectrul de frecvențe al fenomenelor periodice din Univers este vast. De la peste 10^{25} oscilații / secundă (cît are plasma din centrul pulsarilor) la sub 10^{-15} oscilații / secundă (echivalentul perioadei de 250 milioane de ani a rotației Soarelui în jurul centrului galactice

Conform teoriei superstring Schwartz — Green, din 1980, particulele elementare nu ar fi altceva decît mici coarde vibratorii numite stringuri, de 10^{-35} m lungime (distanța Planck).

Omul este marcat de ritm — organic, funcțional și comportamental. Vasile Pârvan vedea istoria ca un produs al „ritmului spiritual" integrat „ritmului universal". Pentru Ilie Bădescu „Nimic nu poate dura în afara timpului rotitor, a permanentei întoarceri"[3].

Bioritmurile umane au perioade de la fracțiuni de secundă pînă la mai mulți ani. La originea lor au stat desigur condițiile de mediu. Și în prezent, perioadele multor ritmuri endogene „free running" (în primul rînd cele de o zi și cele de un an dar și cele de 30 zile, 7 zile, o secundă sau mai mici de o secundă) se regăsesc în variațiile factorilor naturali (cosmic, geofizici).

Prin rezonanțe și sincronizări se actualizează permanent legătura omului cu factorii cosmici, dat fiind că „un ritm dat poate acționa într-un domeniu structurat complet diferit din punct de vedere al conținutului"[4].

Omul se integrează în natură, respectîndu-i legile. Încălcarea legii se sancționează. Poluarea naturii se întoarce împotriva omului. Ciclurile naturii transpar în tradiții, ritualuri, norme sociale, calendare.

Comuniunea de esență a naturii umane cu mediul fizic asigură compatibilitatea și dialogul lor. Transferul unor termeni ca „rezonanță", „coerență", „polarizare", „interferență" din fizică în psiho-social sugerează esența ritmică, oscilatorie a gîndirii, comunicării și interrelației umane. Constantin Noica remarca : „Gîndirea ține și ea de bioritmurile ființei noastre. Ca orice mișcare bună — ca mișcarea electronului pe orbită sau a Pămîntului în jurul Soarelui — mișcarea ei e bună cînd se închide. Rima închide bucla gîndului, îl ritmează, și poezia bună te învață să respiri, la propriu și la figurat"[5].

Modelarea facultăților receptorii ale naturii umane, conform unor patternuri spațiotemporale universale se reflectă în posibilitățile de redare, în expresia artistică, științifică, tehnică.

Factorii cosmici, generatori și sincronizatori de bioritmuri, organizatori ai unor activități sociale, orientează și structurează producția artistică după criterii estetice intuitive, conform unei matrici universale.

Omul crează structuri ritmice condiționate de factorul timp dar și structuri vizuale, în care ritmul este atemporal — ritm de formă, de dimensiuni, cromatic, textural, direcțional, poziționar. [6]

* * *

Studiul sistematic al corespondențelor fenomenelor ciclice fizico-chimice, biologice și socio-culturale ar putea constitui obiectul unei discipline științifice — RITMOLOGIA.

În acest cadru s-ar aborda, de exemplu, periodicitatea de 7 zile. O perioadă de circa șapte zile a fost evidențiată în fenomene astronomice ca : variația numărului, suprafeței și oscilațiilor petelor solare, viteza vîntului solar în spațiul interplanetar, emisia radiodecametrică a lui Jupiter (cea mai intensă sursă din sistemul solar, pe această lungime de undă). În fenomenele geofizice, o oscilație de 7 zile apare în intensitatea radiației cosmice, unii parametri atmosferici și mai ales în activitatea magnetică. În ceea ce privește organismul uman, bioritmuri circaseptidiene au fost descoperite în patologia medicală la femeie, în imunologie, în evoluția clinică a bolnavilor cu allografe de rinichi, cu traumatisme craniocerebrale, cu anumite afecțiuni respiratorii și cu grefe de piele. Apa din organism se reînnoiește la 14 zile.

Aceeași periodicitate săptămînală intervine în desfășurarea anumitor ritualuri străvechi. La musulmani, într-a șaptea zi după naștere „se taie în mod solemn părul copilului"; după nuntă „timp de o săptămînă, soția stă închisă în casă iar bărbatul stă retras de societate. După șapte zile, soții împlinesc un rit de purificare și apoi încep viața obișnuită" (Em Vasilescu, 1982). În Japonia, în a 7-a zi după naștere, copilul este ras în cap și se serbează, Schichya („ziua a șaptea"), toată perioada de 21 de zile de la naștere fiind considerată periculoasă pentru mamă și copil (E. Hearn, 1922) La evrei, Sărbătoarea Azimelor de la începutul primăverii durează 7 zile ; după șapte săptămîni se celebrează Sărbătoarea Secerișului — Cinzecimea — iar Sărbătoarea Corturilor de la mijlocul lunii octombrie durează tot șapte zile. La români solstițiul de iarnă se serbează conform datinei străbune, prin manifestări populare care se întind pe 2 săptămîni — una înainte și alta după Anul Nou. Chiar și serbările jocurilor olimpice, cele mai celebre jocuri panelenice, organizate în cinstea lui Zeus de la Olimpia durau șapte zile (F. Chamoux, 1985).

Legat de cifra șapte remarcăm cele șapte culori ale spectrului, cele șapte note ale gamei naturale și cele 21 de sunete ale gamei pitagoreice (7 sunete diatonice + 7 sunete diezate + 7 sunete bemolizate). La pian, ciocănelele lovesc coardele la distanța de 1/7 din lungimea dintre cuiele de fixare. „Prin împiedicarea formării armonicei 7, timbrul sunetului devine mai frumos, mai dulce, deoarece armonica 7 este disonată față de fundamentală și înăsprește timbrul sunetului"[7].

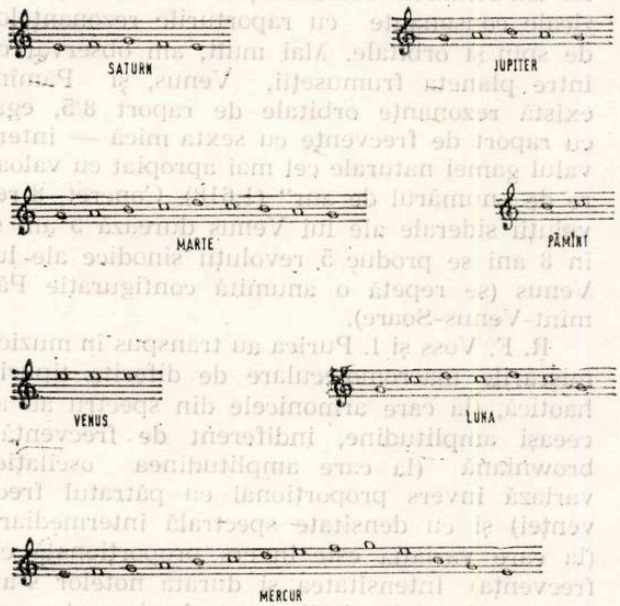
O ramură a Ritmologiei ar fi *Sonologia* propusă de compozitorul Corneliu Cezar [8] și care se referă la spectrul de frecvențe al vibrațiilor sonore. Aceste frecvențe, pe care se sprijină cuvîntul și muzica se întîlnesc deopotrivă în procesele fizice și în cele biologice. În cosmos, plasma intergalactică oscilează pe frecvențe sub 30 Hz (octava 1), plasma interstelară la frecvențe peste 300 Hz (octavele 5—6) iar cea interplanetară la peste 10.000 Hz (octavele 10—11). Există pulsări radio la care frecvența de repetare a impulsurilor (care este foarte stabilă) corespunde unei note muzicale. Undele radio emise de plasma de vînt solar în magnetosferele planetare, captate cu sonda spațială Voyager 11, transformate — cu un microprocesor și un sintetizator — în echivalențe sonore au produs un fel le „muzică a sferelor" în care electronii dau acutele, protonii — mediile iar ionii — sunetele grave.

După cum arăta C. J. Schneer[9], efortul de a dovedi armonia universului are o istorie lungă. În 1525, cu un secol înainte de „Harmonices mundi" a lui Kepler, este publicată „De harmonia mundi" a lui Francesco di Giorgio, lucrare concepută muzical — arhitectural, sub forma unei sonate în trei mișcări fiecare cu opt sunete, numeroase modulații, etc. În timpul Renașterii, muzica sferelor era înțeleasă prin guvernarea numerică a configurațiilor și mișcărilor cerești de către relații numerice particulare, anume 2/1, 3/2 și 4/3, reprezentînd raporturile armonice perfecte ale octavei, cvintei și cvartei. În „Harmonica", Ptolemeu dă expresie armoniei mișcărilor planetare. Muzicienii teoreticieni ai Renașterii i-au continuat ideile, folosind poligoanele regulate și stabilind corespondențe între configurațiile planetare și intervalele muzicale ; astfel, diferențelor de longitudini de 180° 120°, 90° și 60° (echivalente dreptei, triunghiului echilateral, dreptunghiului și hexagonului) le corespundeau octava, cvinta, cvarta și terța mică.

Prin Legea a III-a (pătratele perioadelor de revoluție sînt proporționale cu cuburile semiaxelor mari orbitale), Kepler a demonstrat armonia dintre pozițiile și vitezele planetare[9]. Considerînd mișcare zilnică aparentă a planetelor, tot Kepler calculează raporturile dintre valoarea la afeliu și cea de la periheliu pentru fiecare planetă, plus Luna ca și pentru cupluri de cîte două planete învecinate ; el obține unele intervale muzicale, după cum se vede și din Tabelul 1[10] și Tabelul 1[28] care completează Tabelul 6 din „Introducere în Sonologie" [8]

TABELUL 1

Raporturile celor mai mari către cele mai mici viteze unghiulare ale planetelor separate puse pe portativ prin intervale muzicale



TABELUL 2

Raportul vitezelor unghiulare, V, ale unor planete învecinate

$V_{Saturn\ (periheliu)} : V_{Jupiter\ (afeliu)} = 1 : 2$ (octavă)

$V_{Marte\ (afeliu)} : V_{Pămînt\ (periheliu)} = 5 : 12$ (decimă mică)

$V_{Marte\ (periheliu)} : V_{Pămînt\ (afeliu)} = 2 : 3$ (cvintă)

$V_{Pămînt\ (periheliu)} : V_{Venus\ (afeliu)} = 5 : 8$ (sextă)

$V_{Pămînt\ (afeliu)} : V_{Venus\ (periheliu)} = 3 : 5$ (sextă mare joasă)

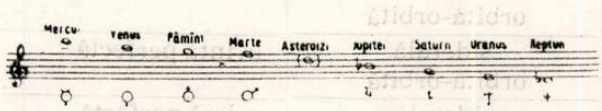
$V_{Venus\ (periheliu)} : V_{Mercur\ (afeliu)} = 3 : 5$ (sextă mare joasă)

$V_{Venus\ (afeliu)} : V_{Mercur\ (periheliu)} : 1 : 4$ (dublă octavă)

$V_{Saturn\ (afeliu)} : V_{Jupiter\ (periheliu)} = 1 : 3$ (duodecimă perfectă)

La începutul secolului nostru, H. Kayser transpune valorile logaritmice ale distanțelor planetare în note muzicale care scrise pe portativ arată ca în Tabelul 3[8] :

TABELUL 3



Expresia matematică a distanței mijlocii, D, a unei planete de Soare, conform regulei Titius-Bode, este, în unități astronomice :

$$D = 0{,}4 + 0{,}3 \times 2^n;\ n = -1, 0, 1, 2, \ldots, 8.$$

Descoperind similitudini între legea Titus-Bode și legea lui Bohr din teoria cuantică, R. Louise[11] sugerează existența unui proces ondulatoriu responsabil de această repartizare a planetelor.

Remarcînd unele imprecizii ale aplicării regulei Titius-Bode, Qiuan Bo-chen[12] formulează o lege de distribuție a distanțelor corpurilor din sistemul solar, aplicabilă deopotrivă planetelor mari ca și inelelor și sistemelor de sateliți ale planetelor Jupiter, Saturn și Uranus. În cazul planetelor mari se evidențiază un punct de asimetrie la distanța de 5,35 u.a., valoare luată ca unitate de distanță pentru depărtările planetare n ; acest punct se află în apropierea lui Jupiter. Calculul depărtărilor medii de Soare ale planetelor interioare se face cu relația :

$$r_n = -\frac{A}{n};\quad n = -5, -4, -3, -2, -1$$

iar ale planetelor exterioare lui Jupiter cu :

$$r_n = \frac{n}{A};\quad n = 1, 2, 3, 4.$$

În Tabelul 4 sînt date pentru comparație valorile depărtărilor planetare, conform diferitelor metode de determinare.

TABELUL 4

Planeta	Depărtarea medie		
	calculată de Titius-Bode	observată	observată de Qiuan Bo-chen
Mercur	0,4	0,4	0,6
Venus	0,7	0,7	0,7
Pămînt	1,0	1,0	1,0
Marte	1,6	1,5	1,4
Ceres	2,8	2,8	2,9
Jupiter	5,2	5,2	5,4
Saturn	10,0	9,5	10,0
Uranus	19,6	19,2	20,0
Neptun	38,8	30,1	30,0
Pluto	77,2	39,7	40,0

Cercetări spațiale recente au descoperit că planetele gigante (de la Jupiter la Neptun) au emisii radio cu intensitate maximă la o frecvență anumită, proprie fiecărei planete și care respectă așa numita Lege Bode magnetică (proporționalitate între frecvența emisiei, viteza rotației și cîmpul magnetic). Frecvența corespunzătoare maximului de intensitate scade de la Jupiter către Neptun, ca și cum „vocea radio" a planetei se îngroașă cu cît se îndepărtează de Soare. În același sens se modifică „vocea" planetelor în reprezentarea lui Kayser ca și în

cea a lui Denéréaz. Acesta din urmă a arătat[13] că „transportînd pe un monocord, lung de 1 m, lungimi proporționale cu distanțele medii dintre Neptun și Uranus, Uranus și Saturn, Saturn și Jupiter (10,92—9,64—4,34, dacă luăm ca unitate distanța Soare-Pămînt) descoperim tetracordul temperat *do re mi fa*"; dacă în loc de semiaxele mari se iau „segmentele obținute din împărțirea distanței după secțiunea de aur (plasînd segmentul cel mai mic în direcția Soarelui pentru Uranus, Saturn și Jupiter și segmentul cel mai mare către Neptun), găsim pentru distanțele Neptun-Uranus, Uranus-Saturn, Saturn-Jupiter, cifrele 11,18; 9,55; 4,27". Pe monocord acestea dau „tetracordul *do re mi fa* cel mai pur", care „permite să se stabilească o gamă ideală, adevărata *gamă de aur*, mai clară decît toate celelalte, cu un *mi* saturnian ceva mai ascuțit decît *mi*-ul temperat, exaltînd în chip suprem, afirmînd modul major (terța lui *mi*) într-un chip ciudat de captivant".

La conferința Uniunii Astronomice Internaționale din 1982, prof. Y. Kozai afirma că studiind mecanica cerească rămîi fascinat de configurațiile armonoiase ale orbitelor" planetelor. Numeroase planete și sateliți naturali se mișcă pe orbite sau se rotesc în jurul axelor proprii în așa fel încît se formează anumite configurații periodice și apar rezonanțe orbitale sau spin-orbită care mențin stabilitatea sistemului împotriva influențelor distructive. Noi relații de acest fel au fost relevate cu navele Voyager.

În Tabelul 5 am înscris cîteva exemple de rezonanță (comensurabilitate între perioadele mișcărilor orbitale sau de spin). Echivalînd raportul perioadelor cu raportul lungimilor de coardă am obținut intervalele muzicale pe care le-am trecut în ultima coloană. Cu această ocazie am remarcat coincidența unor intervale muzicale consonante cu raporturile rezonanțelor de spin și orbitale. Mai mult, am observat că între planeta frumuseții, Venus, și Pămînt există rezonanțe orbitale de raport 8/5, egal cu raport de frecvențe cu sexta mică — intervalul gamei naturale cel mai apropiat cu valoare de „numărul de aur" (1,618). Concret, 8 revoluții siderale ale lui Venus durează 5 ani și în 8 ani se produc 5 revoluții sinodice ale lui Venus (se repetă o anumită configurație Pămînt-Venus-Soare).

R. F. Voss și I. Purica au transpus în muzică mișcările macromoleculare de diferite tipuri : haotică, (la care armonicele din spectru au aceeași amplitudine, indiferent de frecvență), browniană (la care amplitudinea oscilației variază invers proporțional cu pătratul frecvenței) și cu densitate spectrală intermediară (la care variația este invers proporțională cu frecvența). Intensitatea și durata notelor s-au dedus pe baza densității spectrale și a autocorelării mișcărilor macromoleculare. Textele rezultate, foarte diferite ca stil, pot fi asociate cu muzica tradițională japoneză, cu o compoziție de Bach și, respectiv, cu o lucrare de Mozart.

TABELUL 5

Corpurile cerești	Raportul perioadelor	Tipul rezonanței	Intervalul muzical
Luna — Luna	1 : 1	siderală spin-orbită	primă perfectă
Mercur-Mercur	2 : 3	siderală spin-orbită	cvintă perfectă
Venus-Venus	1 : 4	sinodică spin-orbită	dublă octavă
Venus-Pămînt	5 : 8	siderală orbită-orbită	sextă mică
Pămînt-Venus	5 : 8	siderală orbită-orbită	sextă mică
Marte-Ceres	2 : 5	siderală orbită-orbită	decimă mare
Jupiter-Saturn	2 : 5	siderală orbită-orbită	decimă mare
Uranus-Neptun	1 : 2	siderală orbită-orbită	octavă
Neptun-Pluto	2 : 3	siderală orbită-orbită	cvintă perfectă
Jupiter-Planete Troiene	1 : 1	siderală orbită-orbită	primă perfectă
Jupiter-Grupul Thule de asteroizi	3 : 4	siderală orbită-orbită	cvartă perfectă
Jupiter-Grupul Hilda de asteroizi	2 : 3	siderală siderală	cvartă perfectă

La nivel biologic s-a descoperit că variațiile pulsatorii ale volumului unor enzime, în timpul reacțiilor biochimice au frecvențe egale cu cele ale unor sunete muzicale.

S. Ohno a transpus în muzică structura chimică a genelor calculînd fondul molecular mai mare, ținînd seama de regula dublei helici care leagă bazele între ele și atribuind fiecăreia din cele 4 baze organice cîte două note. Muzica rezultată amintește pe cea a lui Beethoven și Chopin[15].

Considerăm deosebit de semnificativ faptul că teoria *armoniei universale cosmo-bio-noesice* se sprijină pe teoria *muzicii*.

1) Mircea Vulcănescu, „Ispita dacică", Revista de istorie și teorie literară, 3—4, p. 17, (1987).

2) Georges Poulet, „Metamorfoza cercului", Ed. Univers, p. 1, (1987)

3) Ilie Bădescu, „Timp și cultură", Ed. Științ. și Enciel., p. 78, (1988)

4) Theodor Lipps, „Estetica", Ed. Meridiane, II, p. 137, (1987)

5) Constantin Noica, „Cuvînt împreună despre rostirea românească", Ed. Eminescu, Buc., p. 218, (1987)

6) Zamfir Dumitrescu, „Structuri geometrice, structuri plastice", Ed. Meridane, Buc., (1984),

7) Dem. Urmă, „Acustică și muzică", Ed. Științ. și Enciel., Buc., p. 132—133, (1982)

8) Corneliu Cezar, „Introducere în Sonologie", Ed. Muzicală, Buc., p. 70, (1984).

9) C. J. Schneer, American Scientist, vol. 71, mai-iunie, p. 254, (1983).

10) Pierre Arvier, Science et vie, 12, p. 155, (1965)

11) R. Louise, Moon Planets, vol. 26, p. 389, (1982)

12) Qiuan Bo-chen, Annals of Shanghai Observatory, 4, p. 49, (1982)

13) Matila C. Ghyka, „Estetică și teoria artei", Ed. Științ. și Enciel., Buc., p. 387, (1981)

14) Ionel I. Purica, rev. Contemporanul, 19 aug. 1988.

15) Antoine-Louis Lecocq et Antoine Danchin, La Recherche No. 170, p. 976—977 (1986)

MODELE PROBABILISTE ALE RECUNOAȘTERII INTERNAȚIONALE A CREAȚIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI

Roxana SUSANU
Adrian MIHALACHE

1. *Criteriile recunoașterii internaționale*

Recunoașterea internațională este o premiză a înscrierii creației culturale autohtone în memoria culturală a umanității. Fără a fi un criteriu de valoare, ea reprezintă șansa supraviețuirii produselor culturale dincolo de un orizont spațio-temporal limitat. În acest sens, creațiile muzicale sînt avantajate de universalitatea limbajului cu toate că, receptarea fiind mediată prin actul interpretativ, difuziunea lor poate fi îngreunată. Afirmarea internațională a școlii componistice românești este un fapt de necontestat, de aceea cercetarea legităților acestui proces în vederea optimizării acțiunilor de accelerare a desfășurării lui ni se pare oportună. Un model teoretic al procesului de afirmare ar fi superfluu în condițiile în care procesul în cauză ar exista doar ca virtualitate. Dimpotrivă, desfășurarea reală, susținută, a procesului impune edificarea unui model teoretic cu capacitate predictivă, care să conducă la adoptarea rațională a acțiunilor de dirijare conștientă a procesului în scopul optimizării lui, respectiv a realizării unui impact maxim cu un minimum de mijloace.

Acreditarea pe plan internațional a creației muzicale poate fi considerată un proces aleator deoarece în realizarea ei concură o multitudine de factori insuficient cunoscuți și, ca urmare, incomplet controlabili. Drept criterii ale recunoașterii internaționale, în conformitate cu studiul socio-muzicologic elaborat de compozitorul Dinu Petrescu [1], considerăm, în ordinea importanței, următoarele :

a) Introducerea unor creații muzicale românești ca obiect de studiu în învățămîntul muzical din străinătate ;

b) Prezența creațiilor muzicale românești în programele curente ale formațiilor muzicale străine ;

c) Aprecierea creațiilor muzicale românești de către exegeza muzicologică internațională ;

d) Premii și distincții la concursuri internaționale de compoziție ;

e) Participarea la festivaluri muzicale internaționale ;

f) Executarea creațiilor muzicale românești în străinătate de către interpreți și formații muzicale românești.

Oricare ar fi criteriul sau combinația de criterii, îndeplinirea la un moment dat a acestora, respectiv acreditarea este un eveniment aleator a cărui apariție poate fi modelată cu ajutorul teoriei probabilităților. În cele ce urmează, se propun două astfel de modele care permit predicția acreditării prin calculul probabilității totale de acreditare și a duratei medii scurse pînă la obținerea recunoașterii internaționale, dacă aceasta se realizează.

2. *Modelul A*

2.1. *Ipoteze fundamentale*

2.1.1. Se presupune că probabilitatea recunoașterii valorii parțiale sau integrale a unei creații în jurul unui moment dat (condiționată de faptul că respectiva creație nu a fost acreditată pînă la acel moment) este o constantă 1, independentă de vîrsta operei, respectiv de durata scursă de la producerea ei. Acest fapt este echivalent cu afirmația că durata scursă de la lansarea creației muzicale pînă la acreditarea ei internațională este o variabilă continuă X distribuită după legea exponențială [2]. Aceasta înseamnă că probabilitatea acreditării creației, într-un interval de timp (x, x+dx) este $f(x)\,dx = \lambda e^{-\lambda x}\,dx$.

2.1.2. A doua presupunere se referă la eventualitatea ieșirii creației din atenția posibilă a cîmpului cultural mondial, ceea ce înseamnă practic, uitarea acestei creații. Admitem că probabilitatea instantanee a uitării în jurul momentului y (condiționată de supraviețuirea operei pînă la acest moment) este o funcție crescătoare cu vîrsta operei. Procesul de uitare este modelat printr-o lege de distribuție de tip gama, astfel încît probabilitatea ieșirii din atenția cîmpului cultural, în intervalul de timp (y, y+dy) este

$$g(y) = \frac{\beta^{\alpha} y^{\alpha-1} e^{-\beta y}}{\Gamma(\alpha)}, \text{ unde } \Gamma(\alpha) = \int_0^{\infty} t^{\alpha-1} e^{-t}\,dt.$$

2.1.3. Procesele de ieșire din atenția cîmpului cultural și de acreditare se desfășoară în mod independent unul de celălalt. O dată opera uitată, acreditarea ei nu mai este posibilă sau ,cel puțin, devine extrem de imposibilă. Pe de altă parte, acreditarea include creația muzicală în memoria culturală, cu o forță proporțională cu nivelul contribuțiilor la dezvoltarea limbajului, împiedicîndu-se astfel totala uitare ulterioară, chiar dacă traversarea unor conuri de umbră rămîne posibilă.

2.2. Calculul probabilității de acreditare

Avînd în vedere ipotezele formulate, rezultă că acreditarea unei opere se produce dacă și numai dacă durata pînă la includerea în cîmpul cultural mondial este mai mică decît durata pînă la uitarea operei (fig. 1).

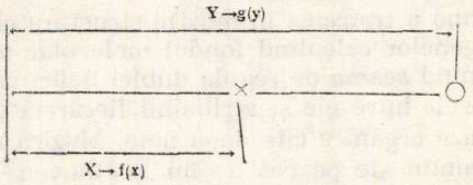


Fig .1. — Procesele de acreditare și de uitare

Probabilitățile acreditării, respectiv uitării operei în (0,x) sînt :

$$F(x) = P(X < x) = \int_0^{x} f(t)\,dt = 1 - e^{-\lambda x};$$

$$G(x) = P(Y < x) = \int_0^{x} G(t)\,dt = \frac{G_a(\alpha\,;\,\beta x)}{\Gamma(\alpha)};$$

$$G_a(\alpha\,;\,\beta x) = \int_0^{\beta x} t^{\alpha-1} e^{-t}\,dt.$$

Recunoașterea operei în cîmpul cultural mondial se produce în jurul momentului x cu probabilitatea f(x) dx iar în intervalul (0,x) opera supraviețuiește uitării cu probabilitatea $\bar{G}(x)=1-G(x)$. Însumînd produsele acestor probabilități pentru toate valorile variabilei x, rezultă probabilitatea totală de acreditare :

$$P_a = \int_0^{\infty} f(x)\,\bar{G}(x)\,dx = 1 - \left(\frac{\beta}{\beta+\lambda}\right)^{\alpha}$$

2.2. *Durata medie pînă la acreditare*

Avînd în vedere faptul că, în mod obiectiv, există posibilitatea ca o operă să nu fie acreditată pe plan internațional, rezultă că media timpului pînă la realizarea acreditării este infinită. Interesează în cele ce urmează calculul mediei timpului pînă la realizarea acreditării, condiționată de faptul că acreditarea se produce . Distribuția timpului scurs pînă la acreditare, în condițiile în care aceasta se produce, este dată de expresia $f(x)\,\bar{G}(x)$. Ca urmare, conform formulei mediei, se obține :

$$M_a = \int_0^{\infty} x f(x)\,\bar{G}(x)\,dx =$$

$$= \frac{1}{\lambda}\left[1 - \left(\frac{\beta}{\beta+\lambda}\right)^{\alpha}\left(1 + \frac{\alpha\lambda}{\beta+\lambda}\right)\right]$$

Considerăm utilă o aplicație numerică menită să ilustreze concret modelul adoptat. În cazul în care admitem că durata medie pînă la uitare (făcînd abstracție de acreditare) poate fi apreciată la 10 ani cu o dispersie de 2 ani, parame-

trii distribuției gama rezultă din ecuațiile

$$\frac{\alpha}{\alpha} = 10;$$

$$\frac{\sqrt{\alpha}}{\beta} = 2;$$

cu soluțiile $\alpha = 25$ și $\beta = 2{,}5$. În cazul în care rata constantă a acreditării este mică, vom alege $\lambda = 0{,}05$ ani^{-1}. Ca urmare, probabilitatea totală de acreditare și durata medie pînă la acreditare, știind că aceasta se produce au, respectiv, valorile $P_a = 0{,}4$ și $Ma = 2$ ani.

Se observă că durata medie condiționată de realizarea acreditării este mai mică decît durata medie scursă pînă la acreditare în condițiile în care fenomenul de uitare nu ar exista. Probabilitatea de acreditare este cu atît mai mare cu cît α este mai mare și β este mai mic, adică durata medie pînă la uitare este mai mare.

3. Modelul B

3.1. Ipoteze fundamentale

3.1.1. Admitem ca adevărată afirmația că acreditarea unei opere muzicale nu se poate produce decît după o durată de timp constantă de la realizarea ei. Uitarea operei poate avea loc și înainte de x , este posibil ca opera să fie „născută moartă" din punctul de vedere al contribuțiilor pe care le aduce, fiind asimilabilă produselor de serie.

3.1.2. Probabilitatea recunoașterii unei opere, condiționată de neacreditarea ei pînă în prezent scade cu vîrsta operei. Se adoptă pentru caracterizarea procesului de acreditare o distribuție Pareto, astfel încît probabilitatea acreditării în intervalul $(x, x+dx)$ este :

$$f(x)\,dx = \begin{cases} 0; & x < x_0 \\ \dfrac{\gamma}{x_0}\left(\dfrac{x_0}{x}\right)^{\gamma+1} dx; & x \geqslant x_0 \end{cases}$$

3.1.3. Ipotezele 2.1.2. și 2.1.3. din cadrul modelului A rămîn valabile.

3.2. Calculul probabilității de acreditare și al duratei medii pînă la acreditare.

Opera are șanse de acreditare dacă și numai dacă nu este uitată în intervalul $(0,x)$. Ca urmare, distribuția timpului pînă la acreditare, știind că uitarea nu s-a produs în $(0,x_0)$ este:

$$f(x/y \geqslant x_0) = \frac{1}{\bar{G}(x_0)} \frac{\gamma}{x_0}\left(\frac{x_0}{x}\right)^{\gamma+1}; \quad x \geqslant x_0$$

unde

$$\bar{G}(x_0) = 1 - \frac{G_a(\alpha;\ \beta x_0)}{\Gamma(\alpha)}$$

Utilizînd același raționament ca în cazul modelului precedent obținem probobilitatea totală de acreditare :

$$P_a = \int_{x_0}^{\infty} f(x/y \geqslant x_0)\,\bar{G}(x)\,dx = 1 -$$

$$- \frac{(\beta x_0)^{\gamma}[\Gamma(\alpha-\gamma) - G_a(\alpha-\gamma;\ \beta x_0)]}{\Gamma(\alpha) - G_a(\alpha;\ \beta x_0)}$$

Durata medie pînă la acreditare, condiționată de realizarea acesteia, este :

$$M_a = \int_{x_0}^{\infty} x f(x/y \geqslant x_0)\,G(x)\,dx =$$

$$= \frac{\gamma x_0}{\gamma-1}\left[1 - (\beta x_0)^{\gamma-1}\frac{\Gamma(\alpha-\gamma+1) - G_a(\alpha-\gamma+1;\beta x_0}{\Gamma(\alpha) - G_a(\alpha;\ \beta x_0}\right]$$

Durata medie pînă la acreditare, condiționată de realizarea acesteia, este mai mică decît durata medie pînă la acreditare în condițiile în care fenomenul de uitare nu ar exista (egală, în acest caz, cu $\gamma x_0/(\gamma-1)$.

Ca aplicație numerică, utilizăm aceleași valori pentru parametrii care caracterizează procesul de uitare ca și în cazul modelului A, respectiv $\alpha = 25$ și $\beta = 2{,}5$.

Dacă admitem, spre exemplu, că durata minimă pînă la acreditare este $x_0 = 1$ an, atunci parametrul rezultă din condiția (echivalentă cu cea din modelul A) ca durata medie pînă la acreditare în condițiile în care nu s-ar produce fenomenul uitării, să fie de 20 de ani. Obținem:

$$\gamma \approx 1{,}05,\ P_a \approx 0{,}9 \text{ și } M_a \approx 15 \text{ ani.}$$

4. *Concluzii*

Capacitățile predictive ale modelelor elaborate arată o creștere a probabilității de acreditare în condițiile — aparent mai pesimiste — în care șansa acreditării scade cu vîrsta operei, chiar dacă în acest caz, durata pînă la acreditare este mai lungă. Aceste concluzii impun investirea unui efort mai mare în perioada incipientă de difuzare a unei lucrări, făcînd-o astfel mai susceptibilă de receptare în cîmpul cultural internațional înaintea uzurii sale morale.

Modelarea prin teoria proceselor aleatoare a fenomenului de receptare internațională sugerează, de asemenea, o legătură între fiabilitatea („perenitatea") creației muzicale și acreditarea ei în spații culturale cît mai extinse. Un proces aleator este ergodic dacă media realizărilor sale particulare la un moment dat coincide cu media evoluției sale temporale.

Ca urmare, păstrarea îndelungată în memoria culturală a unei creații muzicale acreditate pe plan internațional este cu atît mai sigură (creația este cu atît mai fiabilă) cu cît acreditarea ei se produce, la un moment dat, în spații culturale mai diverse între ele și mai diferite stilistic față de spațiul cultural producător.

Bibliografie

1. Dînu Petrescu, Contribuții românești la dezvoltarea limbajului muzical acreditate pe plan internațional .Raport de cercetare, Institutul de Istoria Artei, 1988—89
2. V. M. Cătuneanu, A. Mihalache, Bazele teoretice ale fiabilității. Ed. Academiei 1983
3. Vladimir Trebici (coord.). Mică enciclopedie de statistică. Ed. științifică și enciclopedică, 1985.

ALEXANDRU PAȘCANU

Născută să proclame omul în plenitudinea manifestărilor sale dar și în antinomica lui intrare în neființă, muzica își rînduiește ritmic propria sa cîntare în dureroase tonuri spre a însoți astfel în marea trecere pe cei care i-au fost coloane în templul sublimelor înfăptuiri. Încercăm o asemenea durere acum, cînd din mijlocul slujitorilor dăruiți ai artei sunetelor a căzut o coloană, cînd s-a desprins antinomic trecînd în neființă, după zguduitoare suferințe, ALEXANDRU PAȘCANU, compozitor, pedagog, teoretician, artist militant pentru progresul vieții muzicale, discipol deferent, coleg plin de solicitudine, dascăl generos, spirit integru, personalitate ale cărei trăsături sînt și rămîn puterea creatoare, discreția, modestia, autoexigența, humorul acerb, judecata ascuțită. Întotdeauna prezent la marile deveniri ale muzicii românești, aspirînd să aducă un prinos distinct în peisajul culturii noastre, să continue cu un suflu nou drumul deschis de antecesori, Al. Pașcanu s-a aplecat cu aceea rodnică osîrdie asupra problemelor cruciale de gîndire și limbaj care frămîntă pe creatorii de astăzi, ca și asupra microscopului muzical, tălmăcind în muzica pentru copii temelia unui edificiu spiritual durabil, solid.

Muzician complet, Al. Pașcanu a privit arta sonoră în toată diversitatea alcătuirii sale ca un tot în care genurile și formele complexe trebuie să fie apropiate de sensibilitatea publicului larg, iar genurile de mare audiență trebuie să rodească dintr-o înaltă măiestrie, dintr-o elevată estetică.

Născut la București la 3 mai 1920, a studiat la Conservatorul din Capitală cu Faust Nicolescu, teorie și solfegii, cu Marțian Negrea, armonie, contrapunct, orchestrație, compoziție, cu Constantin Brăiloiu, istoria muzicii și folclor, cu Ionel Perlea, dirijatul de orchestră, cu Ion Ghiga, citire de partituri, cu Dimitrie Cuclin, estetica muzicală. A preluat deci o parte din marea experiență și gîndire a școlii muzicale românești din deceniile IV și V, căreia i-a adăogat studiile juridice absolvite deasemeni la București. S-a consacrat însă artei sonore activînd ca profesor de liceu, apoi, din 1952 pînă astăzi în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" în calitate de asistent la catedra de teorie și solfegiu, lector la catedrele de citire de partituri și teoria instrumentelor, conferențiar la catedra de armonie și orchestrație, profesor de armonie și compoziție. S-a alăturat cu excelenta sa pricepere și cu toată inima sa deschisă muncii desfășurate în organismele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. În studii și articole a dezbătut specificul imaginii muzicale, dilemă clasică și actuală a sincretismului artei sonore, probleme ale educației muzicale, ale înnoirii autentice a tehnicii compoziționale ; în broșuri de popularizare, cursuri sau tratate editate a îndrumat cu eficiență și autoritate publicul larg ca și pe studioșii teoriei și solfegiului, armoniei, citirii de partituri, organologiei.

Sugerînd afinități cu pămîntul, marea și cerul românesc, cu anotimpurile noastre, cu modele enesciene ale ethosului muzical care ne este propriu, creația lui Al. Pașcanu este o emblemă a timpului și spațiului nostru, așa cum o dovedesc în muzica simfonică *Poemul Carpaților*, poemul *Marea Neagră*, *In memoriam*, lucrare dedicată eroilor căzuți pentru libertatea și ridicarea neamului, *Toccata*, *Balada* pentru clarinet și orchestră, lucrări camerale și corale inspirate din poezia nopții, din freamătul vieții. Încredințat că melodia este izvorul esențial al frumosului muzical, Al. Pașcanu a elaborat cu măestrie piese care și-au cîștigat o largă popularitate, cum sînt *Chindia*, *Bocete străbune*, *Festum hibernum*. O luminoasă expresivitate emană din compoziții ca *Noapte de mai*, *Foaie verde de mohor*, *Țara mea de glorii*, *Imn neatîrnării*, *Eroii noștri*, pînă la cîntece pentru cei mici create, cum mărturisea muzicianul, cu o nostalgică ardoare și o regeneratoare candoare ; dintre acestea piesa *În tabără*, distinsă cu premiul *Zecchino d'argento* acordat la Bologna în 1979, fascinează pretutindeni și întotdeauna, cum am avut bucuria să constat în cadrul unor întîlniri de peste hotare, cînd am propus-o ca mesaj de spiritualitate românească.

Pentru meritele sale artistice Al. Pașcanu a fost distins cu ordine și medalii, cu premii ale Academiei Române, Uniunii compozitorilor și muzicologilor.

Prin crezul său artistic, prin activitatea obștească, prin creația componistică și prin opera teoretică, Al. Pașcanu se înscrie pentru totdeauna în cartea realizărilor muzicii românești.

Dr. Vasile TOMESCU

CONSEMNĂRI

Karajan — Fascinația muzicii

În miez de vară, în zilele cînd se pregătea să participe la festivitatea inaugurării Festivalului de la Salzburg, Herbert von Karajan a trecut Styxul. În mai, s-a retras din motive de sănătate de la conducerea Filarmonicii din Berlinul Occidental, timp de trei decenii supremul său instrument de lucru. L-am văzut cu toții pe micul ecran în urmă cu 2 ani cu prilejul concertului de An Nou transmis de la Viena. Era îmbătrînit, anchilozat dar luminat de acea unică forță pe care i-o dădea muzica și pe care o știam din atîtea și atîtea înregistrări.

Prin Karajan s-a stins o strălucită generație de șefi de orchestră care preluînd torța unor mari dirijori ca Klemperer, Toscanini, Furtwangler, a dăruit tinerilor și atît de talentatelor generații de dirijori ce-i urmează un rar exemplu de ardere intelectuală, de slujire a idealurilor ce au animat și animă pe marii creatori muzicali ai lumii.

Fiecare an din viața sa, o viață de aprigă muncă și luptă pentru perfecționare artistică, a fost încărcat de noutăți.

Herbert von Karajan s-a născut în anul 1908 la Salzburg, în orașul lui Mozart, ca fiu al unui medic de origine greacă, ai cărui strămoși se stabiliseră la Viena în urmă cu două secole. De la vîrsta de trei ani învață să cînte la pian și muzica devine principala sa preocupare. La 18 ani în pofida dorințelor părinților studiază dirijatul cu Franz Schalk, urmînd totodată în marele oraș de pe Dunăre, cursuri de muzicologie și filosofie.

La vîrsta de 19 ani, în viața lui Karajan are loc o întîmplare pe care o regăsim în multe celebre biografii muzicale : la un spectacol cu *Nunta lui Figaro*, dirijorul se îmbolnăvește iar tînărul Karajan îi ia cu succes locul. În anul 1927 este angajat șef de orchestră la Ulm. Rămîne aici pînă în anul 1934 cînd își asumă dubla direcție a Operei și orchestrei simfonice din localitate. Din stagiunea 1938, după celebre spectacole cu *Flautul fermecat* și *Maeștri cîntăreți din Nürnberg* este recunoscut de critici drept unul dintre originalii șefi de orchestră ai lumii. Atașamentul total față de Germania timpului îi anulează însă contactele cu marile centre artistice. După război, vienezii îl numesc director artistic al asociației *Amicii muzicali* (post ocupat înainte de Brahms). Karajan inițiază serialul de concerte intrat în istorie drept *ciclurile Karajan*. Din 1946 apare periodic la pupitrul Filarmonicii din Viena, preluînd o tradiție pe care continuă să o dezvolte cu o vocație de pagogie-orchestrală care îi este proprie. În 1949 apare pentru prima oară la Festivalul de la Salzburg și devine și dirijor permanent la *Scala*, iar în 1950 conduce primul spectacol la pupitrul *Bayreuth*-ului. În 1954, la începerea din viață a lui Furtwangler, preia conducerea Filarmonicii din Berlinul Occidental.

Triumfale turnee cu această orchestră în Europa, S.U.A., Japonia, impecabile seriale discografice cuprinzînd toate etapele istoriei muzicii, de la concertele brandenburgice ale lui Bach, la valsurile lui Waldteufel, de la concertele lui Vivaldi la *Wozzeck*-ul lui Alban Berg, îl atestă drept unul din corifeii baghetei din toate timpurile.

„Tehnica este complementul muzicii" — declara Karajan mărturisind imensa sa pasiune pentru disc, în care vedea mijlocul esențial pentru a atinge precizia și perfecțiunea mult visată a interpretării muzicale.

Cunoscută fiind concepția cu totul diferită a lui Sergiu Celibidache despre înregistrare, dirijorul român declara cîndva ironic : „Pe Karajan care a făcut o mare carieră, l-aș numi ministrul de propagandă al artei dirijorale contemporane ; este extrem de precis și meticulos, dar rece ; ajungi cîteodată ascultîndu-l, să preferi anumite anomalii ale lui Furtwangler".

Subiectivitatea e evidentă și știm că face parte din „sistemul" Celibidache. Karajan este sever, meticulos, dar nu este rece. Puterea de seducție, fascinația artei lui Karajan stă, cred, în coeficientul ei de comunicativitate, comunicativitate asigurată (în special în paginile romantice) prin anularea oricăror sentimentalisme, în capacitatea de a recrea climatul propriu al unei opere, prin farmecul acumulării tensiunilor, prin forța de a concentra atenția instrumentiștilor. Căldura, emotivitatea versiunilor Karajan stau în respectul partiturii, în limpezimea gîndului cu care „atacă" partitura, în capacitatea de a respecta firescul discursului, în forța de a pătrunde în sufletul auditoriului, în arta cu care știe să rămînă fidel vechii sale credințe : „Doresc — spunea Karajan — ca muzica să fie ascultată de dragul muzicii."

Asemeni tuturor marilor personalități ale artei contemporane, Karajan a scris și și-a exprimat adeseori gîndul cu privire la cele mai diferite aspecte ale cunoașterii și practicii umane, militînd permanent împotriva prejudecăților de „genul obisnuinței de a înțelege audierea muzicii ca un surogat de activitate a fanteziei", sprijinind mereu prin știință forțele artei. Preocupat de problemele audierii muzicii, Karajan a pus bazele unei Fundații care studiază modalitățile de receptare a modului în care, prin muzică poate fi obținută relaxarea lor și concentrarea intelectuală.

Prieten al lui Dinu Lipatti, al Clarei Haskill, Karajan a poposit de două ori, în drumurile sale, în Capitala României. La ediția din 1964 a festivalului enescian a interpretat lucrări de Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Johann Strauss și a vorbit gazetarilor despre bucuria de a revedea Bucureștiul, despre valorile culturale ale României :

„Sînt foarte mulțumit că am venit la București — declara cu acest prilej Karajan. Am încă proaspătă în memorie amintirea concertului pe care l-am dat la București acum 20 de ani. Încă de pe atunci aprecierea publicului bucureștean m-a impresionat deosebit. Schimbările pe care le-am observat sînt extraordinare. Totul oferă imaginea unei evoluții și ascensiuni continue. Sîntem foarte mulțumiți că participăm la Festivalul Internațional *George Enescu*. Inițiativa organizării unei astfel de manifestări care poartă numele marelui artist este cu totul remarcabilă și trebuie să spunem că faptul acesta face onoare unei țări ca România care a cinstit în mod deosebit memoria lui Enescu".

Iosif SAVA

Un mare artist al arcușului Grigoraș Dinicu (100 de ani de la naștere)

„Să le mulțumim — atrăgea atenția George Enescu luarea aminte contemporanilor săi, asupra lăutarilor din trecut — să le mulțumim, căci numai dînșii ne-au dezgropat comoara ce abia acum o prețuim, a cîntecului popular; dînșii au trecut-o și au dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă sfîntă ce o au pentru ceea ce le e mai scump în lume: Cîtecul." Iată cuvinte ce prefațează cum nu se poate mai potrivit evocarea unei personalități centenare a muzicii noastre — violonistul și compozitorul Grigoraș Dinicu. Barbu Lăutaru, George Ochi albi, Cristache Cidac, Nicolae Buică, iată nume intrate în legenda cîntecelor și clipelor de muzică izvodite din tezaurul popular și răspîndite în lumea întreagă, împletind simțirea viersuului cu arta neîntrecută a viruozului, stîrnind pretutindeni admirația.

Pe toți cei amintiți i-a depășit însă arta lui Grigoraș Dinicu. Parcă a strîns în ea întreaga experiență a înaintașilor — și pe cea a bunicului său, Anghelus Dinicu, primul cîntător a „Ciocîrliei". Parcă a devenit model pentru cei ce i-au urmat, preluîndu-i pilda și încercînd să facă să-i trăiască faima, „din tată în fiu", așa cum se vorbește. Figura maestrului rămîne însă înconjurată de lumina unei performanțe care a întîlnit marea popularitate, trecută dincolo de hotarul vieții, răspîndită pretutindeni prin frînturile de gînd componistic lăsate moștenire.

Grigoraș Dinicu s-a născut la 3 aprilie 1889 la București, drumul vieții sale desfășurîndu-se pe un răstimp pe care toți l-am fi dorit mai lung, pînă în primăvara anului 1949. Existența „muzicii" în familiia sa nu este atestată doar de bunicul „Anghelus", lăutar vestit la vremea sa, contemporan cu Barbu Lăutarul. Dintre cei mai vîrstnici se ridicase Dimitrie Dinicu (1868—1936), devenit ilustru profesor, dirijor și violoncelist în perioada de ascensiune a vieții noastre muzicale, la pragul dintre veacul al XIX-lea și al XX-lea. De altfel mai tînărul său nepot îl va întîlni la Conservatorul bucureștean — clasa de muzică de cameră —, apoi la pupitrul orchestrei Ministerului Instrucțiunii publice, pe care el a condus-o pînă la înființarea orchestrei filarmonice. În Conservator, Grigoraș Dinicu studiază cu maestrii timpului — D. Georgescu Kiriak la teorie și solfegii, cu Rudolf Malcher, Gheorghe A. Dinicu și *Carl Flesch* la vioară, cu Alfonso Castaldi — clasa de orchestră. Arta violonistului se desăvîrșește prin continuarea studiului, după absolvirea Conservatorului (1906) cu Cecilia Nitzulescu-Lupu și Vasile Filip. Acestuia din urmă îi datorează întrucîtva legătura directă cu școala violonistică enesciană la care se formase ca dascăl.

Privind activitatea lui Grigoraș Dinicu, îl găsim violonist în Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice din București (1906—1908), trecînd apoi în calitate de violonist concertist al Filrmarnicii din București, de concert maestru al Orchestrei „Pro-Musica", din București (1938—1940). În calitate de violonist concertist a susținut concerte sub conducerea unor reputați dirijori români, în totalitate admiratori ai artei sale — Dimitrie Dinicu, Ionel Perlea, Alfred Alessandrescu și, nu în ultimul rînd George Georgescu. Sub bagheta acestuia se va desfășura, în 1925, la 24 mai un concert festiv al Filarmonicii dedicat sărbătoririi artistului.

Acest cîntător al frumosului a reunit în repertoriul său tot ce îi fermeca sufletul, fără falsele rețineri în fața diferitelor stiluri și genuri. Figurau în repertoriul său piese clasice, piese de café-concert sau de muzică ușoară, perindîndu-se rînd pe rînd pagini semnate de Boccherini, Schubert, Brahms, Grieg, Ceaikovski, Dvorak, Drdla, Kreisler, alături de cele mai îndrăgite doine și jocuri populare, de piese de dans, valsuri celebre, tangourile lui Boulanger, Ion Vasilescu, romanțele lui Ionel Fernic, Ionel Bălescu-Oardă etc.

Așa cum îl descrie unul dintre biografii săi — George Sbîrcea — „totul era tălmăcit cu stăpînirea de sine, fără apogiaturile ce le-ar fi putut îngreuna zborul. Grigoraș Dinicu se opunea deprinderii păgubitoare a ornării fanteziste a melodiilor, populare sau culte, cărora le-a păstrat forma inițială. A fost nu doar un mare lăutar, ci și un apreciat artist concertist", un muzician complet, fără pereche, demn de marea familie a scripcarilor noștrii legendari.

Viața fără de moarte a numelui său se leagă însă în primul rînd de măiestria interpretării muzicii noastre populare, ridicată pînă la nivelul unei autentice recreieri. Hora staccato, Hora de concert, Hora mărțișorului, Hora de la Chițorani, Hora expoziției de la Paris sînt cîteva dintre aceste cîntări ale sale care au răsunat în întreaga lume, care au fost înregistrate pe discurile unor celebre firme de peste hotare. Cu vioara sa, cu ansamblul condus de el — căci între 1906—1946 a condus orchestra de muzică populară — Grigoraș Dinicu a uimit publicul în prestigioase turnee artistice, în Anglia (1928), Franța (1929 și la expoziția universală din 1937 la Paris) în Belgia (1929) și Statele Unite ale Americii (1939). Trecerea anilor nu a făcut să pălească această muzică, în care palpită o simțire românească, o artă a măiestriei seculare a interpretării violonistice și, mai ales o inimă a acestui popor de cîntători.

Grigore CONSTANTINESCU

MATEI MILLO

Printre ctitorii culturali ai veacului trecut, Matei Millo (de la nașterea căruia se împlinesc în 1989, 175 de ani), ocupă un loc de frunte.

Autor al multor piese cu circulație în timpul său, dramaturg, actor, profesor de declamație, semnatar al multor inițiative culturale, coautor al primei operete românești, Matei Millo este cărturarul care și-a aliat o viață întreagă muzica pentru a-și impune literatura, pentru a ridica pe căi proprii dramaturgia românească, după imboldurile lui Asachi în Moldova și Ion Heliade Rădulescu în Muntenia.

Prin repertoriul cultivat, (cuprinzînd înainte de toate comediile, scenetele și cantonetele satirice ale lui Vasile Alecsandri), prin creațiile originale, prin consecvența cu care a făcut cunoscută în toate Țările Române noua literatură națională, prin lupta pentru profesionalitate în arta dramatică, Matei Millo este un premergător, unul din cei care de la mijlcul veacului trecut au creat condiții înfloririi teatrului și muzicii românești.

Actorul Matei Millo are efigie în epocă. După emfaza declamațiunii lui Costache Caragiale, Millo ca și Pascally întronează simplitatea („Millo — scria D. C. Olănescu — s-a arătat pentru teatrul românesc un reformator... A muncit mult pentru a-i dezvăța pe artiști de gîlgîirea prețios romantică a textului, de gesturile exagerate, de țipetele patetice". „Am găsit în Matei Millo — scrie C. A. Rosetti — un talent; am găsit încă, ceea ce mărturisesc că n-aș fi crezut a găsi la noi, ceea ce lipsește, acum, în general, chiar în Franța și ceea ce se dovedește după mine un mare artist: simplitatea gesturilor, un joc natural și bine simțit."

Matei Millo deschide falanga marilor actori români ce luptă în plin romantism pentru autenticitate, pentru simplitate. Și aș spune că această înclinație vine din dragostea cu care a urmărit arta muzicală și din prioritatea pe care a acordat-o în repertoriul său vodevilurilor, genurilor vocale care impuneau oamenilor de teatru talent vocal. Cîntul cere naturalețe în pronunție și de aici o reducție a oricăror artificialități în arta interpretativă.

Millo a scris zeci de piese și catalogul lucrărilor sale încă nu ne este cunoscut deoarece istoria nu reușise să decanteze piesele originale de traduceri. Printre ele : *Un trîntor cît zece, Prăpăstiile Bucureștiului, Nicșorescu, Ciobanul român, Jianul — Căpitan de haiduci, Paraponisitul pus în slujbă, Tuzu cerșetorul.* Unele dintre aceste piese au fost apreciate de mari spirite ale epocii, C. A. Rosetti, Kogălniceanu, Caragiale care au văzut în amplitudinea satirei lui Millo, o operă cu rezonanțe sociale (ca să folosesc un termen al vremii, o operă de-a dreptul „atingătoare") neoprindu-se doar la incapacitatea autorului de a depăși exploatarea comicului de limbaj.

Mai presus de toate lucrările lui Millo, timpul a autentificat *Baba Hîrca* — piesă care prin talentul lui Al. Flechtenmacher a devenit prima operetă românească („Din cîte piese naționale se jucase pînă atunci pe scena Teatrului Național — scria T. Burada, — nici una nu impresiona publicul mai mult decît opereta *Baba Hîrca*, atît prin originalitatea ei cît și prin frumusețea melodiilor naționale, așa că ea va rămîne cea dintîi încercare de operetă română").

Opereta *Baba Hîrva* este scrisă în anul 1848. În ltieratura universală „termenul" de operetă apare abia peste ani.

Baba Hîrca — vodevil sau operetă ? O problemă larg discutată de istoriografii noștri. „A spune că *Baba Hîrca* este o operetă scrisă în 1848 — scrie O. L. Cosma în cel de al treilea volum al *Hronicului muzicii românești* înseamnă implicit să încercăm să-i atribuim lui Flechtenmacher paternitatea genului, ceea ce în condițiile istorice ale respectivei perioade a muzicii românești ar putea fi etichetată ca temerară. Opereta apare în Franța, după o acumulare de ani de zile, după ce încă de la finele secolului 18, genul operei comice are cam aceleași forme și componente cu ceea ce se va numi operetă. Pe cînd la noi în țară, o tradiție pregătitoare a respectivului gen abia se înfiripase. Cu toate acestea, faptele rămîn fapte și istoria este datoare să le respecte. Al. Flechtenmacher și evident presa vremii. consemnează în 1848 titulatura *operetă — vrăjitorie*. Evident termenul de operetă era cunoscut, avea circulație. Făcînd abstracție de acest argument, de ce să nu admitem că Flechtenmacher, dîndu-și seama că muzica scrisă la *Baba Hîrca* reprezîntă un gen superior față de ceea ce se folosea în mod curent în vodevil și dorind să stabilească o demarcație a apelat la cuvîntul *operetă* adică o operă de proporții reduse. Chiar dacă *Baba Hîrca* are însușiri vodevilistice, se deosebește de aceasta deoarece aduce forme noi : recitativul și finalul relativ dezvoltat. Aceste atribute sînt specifice genului de operetă în accepția clasică și nicidecum vodevilului, ca atare sîntem îndreptățiți să considerăm *Baba Hîrca* drept operetă, conștienți că reprezintă de fapt o formă primară, incipientă a genului, avînd numeroase tangențe cu vodevilul.

Succesul piesei lui Millo — Flechtenmacher a fost total în epocă. De la spectacolul inaugral de la 27 decembrie 1848 (printre interpreți — Millo, Theodorini, Teodoru, Luchian, Valery, Negroiu), *Baba Hîrca* rămîne permanent în atenția publicului românesc.

În 1861, Nicolae Filimon semnează o entuziastă cronică în *Țăranul român :* „Muzica în această operetă este simplă și foarte frumoasă. Autorul ei n-a căutat să se inspire decît din suferințele și bucuriile poporului român. N-ar face rău compozitorii noștri care voiesc să facă din muzica românească o muzică romantîcă, să studieze aceste arii căci ele sînt primele melodii române care pot servi foarte mult la crearea muzicii dramatîce române. Orchestrația este de asemenea, simplă, dulce și fără zgomotul ce ascunde de multe ori lipsa de inspirație a mediocrităților muzicale."

Cuvintele cele mai frumoase vor fi scrise peste ani de Mihail Sadoveanu: „Baba Hîrca, deși va fi avînd din punct de vedere literar și dramatic unele scăderi, rămîne însă ceva desprins din ceea ce alcătuiește patrimoniul nostru național. Este prin multe părți specific moldovenească — și are o covîrșitoare importanță pentru valorificarea motivelor de muzică populară... Încă odată această lucrare ne dă învățămînt că numai ceea ce are rădăcini în fundul sufletului nostru național are rost de existență și valoare durabilă."

Iosif SAVA

INTERVIU

LA PARIS — O PRIMĂ AUDIȚIE DE MUZICĂ ROMÂNEASCĂ. UN DIALOG CU ȘTEFAN NICULESCU

După întoarcerea sa de la Paris unde a fost personajul principal al unui concert — portret, Ștefan Niculescu a avut amabilitatea de a ne oferi cîteva detalii în legătură cu manifestarea.

Șt. N.: E vorba de o lucrare corală pentru 12 soliști care a fost solicitată de Radiodifuziunea din Paris și se numește *Invocatio*. A fost cîntată în primă audiție în Auditorul Halelor de către o formație intitulată „Tinerii soliști" dirijată de Rachid Safir. Concertul a vut loc la 15 aprilie anul acesta. A venit multă lume și a fost o manifestare artistică reușită, după spusa multora.

De ce este concert-portret? Pentru că de comun acord cu cel care conduce această manifestare la Radioteleviziunea din Paris (și anume tînărul compozitor Laurent Cuniot) a trebuit să propun în afară de piesa mea și toate celelalte piese ale programului.

V. Z.: să le numim :

Șt. N.: Lucrările prezentate se întind pe o distanță foarte mare în timp, de la *Missa* lui Machault (prima dintre marile lucrări din istoria polifoniei) pînă la corurile lui Giacinto Scelsi, compozitorul italian puțin cunoscut, care s-a stins din viață în 1988 și a cărui vogă internațională a crescut vertiginos de cînd a fost descoperit acum cîțiva ani. Au mai figurat în program, printre altele, *Laudele lui Anton de Padua* de Francis Poulenc, compozitorul neoclasic care a făcut parte din „Grupul celor șase", precum și o lucrare de Iannis Xenakis, *A Hélène*, care folosește un text din Grecia antică și este foarte apropiată de o anumită polifonie existentă în folclorul grec, în cel al Italiei de Sud sau în cel al Balcanilor. Ultima piesă a programului a fost *Invocatio*.

V. Z.: Deci criteriul selecției ...

Șt. N.: Criteriul selecției a fost, pe de o parte, exclusiv al meu, pe de altă parte condiționat de posibilitățile corului.

V. Z.: Deci, corul era cel care vă dicta ... ?

Șt. V.: Nu-mi dicta, dar, prin conversații repetate, am reușit să ne fixăm asupra acestui program cu care să fim cu toții de acord. Laurent Cuniot se gîndește că un compozitor prezentat cu o primă audiție într-un program în care a ales și celelalte piese cîntate, poate fi mai bine înțeles de către public, tocmai prin dezvăluirea familiei spirituale a compozitorilor din care face parte.

V. Z.: Cum v-au primit publicul, muzicienii franzeci, dirijorul ?

Șt. N.: A fost o foarte caldă primire. De-a lungul întregului concert, Laurent Cuniot și un redactor de la radio mi-au pus întrebări în sală, înainte de fiecare piesă, pentru a justifca alegerile făcute. Concertul a fost radiodifuzat" pe viu", cum se spune...

V. Z.: .... în direct ....

Șt. N.: ... în direct, și totul a ieșit foarte bine, foarte convingător.

V. Z.: Despre lucrare, poate ne spuneți cîteva cuvinte, principii constructive...

Șt. N.: Da, cum spuneam, este o simfonie corală pentru 12 voci soliste, un cîntec pentru o ceremonie imaginară, o invocație, o suplicație. Textul nu este explicit. El apare drept o asociere de vocale și consoane, care se repetă uneori ca în unele practici, existente și în vechile noastre tradiții. Dar repetiția anumitor foneme nu antrenează și repetiția muzicii. Ea se reînnoiește fără încetare, ca în dezvoltările simfonice. Ceea ce predomină în *Invocatio* este, ca în mai toate lucrările mele, eterofonia, chiar cînd se suprapune monodiei, polifoniei sau omofoniei. Ceva mai nou, în această lucrare apare o imbricare între scări octaviante și non-octaviante, în așa fel încît să permită integrarea unor arhetipuri ale vechii muzici românești, precum și ale unor culturi tradiționale din Orientul mai apropiat sau mai îndepărtat.

V. Z.: Cunoaștem acum multe lucruri despre lucrare, cînd credeți că va fi o primă audiție românească ?

Șt N.: Deocamdată, vreau să prezint lucrarea lui Marin Constantin și corului *Madrigal*, și în funcție de timpul lor liber, voi afla și data unei prime audiții românești.

V. Z.: ... pe care o așteptăm, desigur, cu nerăbdare. Pe masa de lucru a compozitorului, Ștefan Niculescu ce se mai află ?

Șt. N.: Multe lucrări, printre care o piesă pentru șase percuționiști, o simfonie care e aproape gata, dar la care încă mai lucrez — e vorba de *Simfonia a IV-a* — și altele.

V. Z.: ... Iar pe cea a muzicologului, știut fiind că aveți o bogată activitate muzicologică?

Șt. N.: Mă preocupă niște cercetări teoretice tocmai în legătură cu posibilitatea de a îmbina scările octaviante și non-octaviante.

V. Z. Acum, o întrebare care se adresează pedagogului Ștefan Niculescu. Ați format la catedra de compoziție a Conservatorului din București, mulți discipoli, unii deja afirmați, alții în curs de definire a personalității lor. Dintre aceștia, pe cine vedeți mai apropiat de concepțiile, de modalitățile dv. creatoare, pe fondul unei personalități proprii totodată bine conturate ?

Șt. N.: Trebuie să spun că la cursul meu de compoziție nu am căutat să influențez în nici un fel evoluția firească a personalității unui tînăr compozitor. Mai mult chiar, am analizat lucrările altora, și foarte rar lucrările mele, doar atunci cînd erau solicitate de tînerii compozitori. Prin urmare, am încercat să-i las să-și dezvolte, mai exact, propriile lor tendințe naturale, și nu să-i constrîng într-o direcție sau alta. La cursul de compoziție am avut, evident, mai puțini studenți. La cursul de analize muzicale și de forme, cam pe toată lumea...

V. Z.: *Compozitori și muzicologi,..*

Șt. N.: ... da, compozitori, muzicologi și dirijori. Sînt foarte încîntat cînd reîntîlnesc atît de mulți foști studenți de la clasa mea de analiză.

V.Z.: *De altfel am înțeles de la Iosif Sava că, împreună, elaborați o carte, în care probabil enumerați multe nume...*

Șt. N.: ... Da, multe nume, mai ales datorită spiritului ascuțit, aș spune, penetrant, al lui Iosif Sava, care în ultimul timp a cercetat o bună parte din „arhiva" mea, afișe, programe...

V. Z.: ... tot ceea ce consemnează activitatea dv...

Șt. N.: ... și sper ca acolo, declarațiile să fie mai complete decît aici.

V. Z.: Vă mulțumesc !

Veronica BERBESCU ZBARCEA

Eminescu ... după Eminescu

Am văzut de curînd, la Dresda, un film artistic despre Beethoven produs de studiourile din R. D. Germană. Nu este singurul care se poate face despre titanul muzicii, dar te impresionează pentru că, pornind de la cîteva principii de viață, de creație, de morală, care l-au ghidat pe muzician, urmărește să-l reconstituie așa cum a fost, arătîndu-ne că sublimul se adăpostea într-un înveliș nu tocmai atrăgător, cu care era greu, dacă nu imposibil, de convietuit, că artistul nu urmărea să se facă plăcut ci să se păstreze oricînd autentic, puternic, **el însuși**. Vine o vreme cînd, despre oamenii mari, sîntem însetați să aflăm adevărul ; cînd, după ce ne-am convins că pe umerii lor se reazămă greutatea omenirii, vrem să-i cunoaștem îndeaproape, fără înfrumusețări, fără idealizări.

De aceea, spectacolul „Eminescu ...după Eminescu" creat și interpretat de Ion Caramitru și Dan Grigore este atît de entuziasmant. Pentru că, pornind de la faptul de viață real, de la texte eminesciene pururi autentice, dezvăluie cu o deplină naturalețe dimensiunile uriașe ale celui de la a cărui moarte s-au împlinit o sută de ani. Fără să **cînte** în mod exagerat versul, încărcat el însuși de atîta muzică încît cu greu o mai suportă pe una supra-adăugată. Fără să stabilească un climat de seriozitate și solemnitate factice, ci încercînd, cu o imensă, nețărmurită, dragoste pentru geniul suprem al culturii românești să pornească dinlăuntrul lui pentru a-l rechema în fața noastră, pentru a ne face să trăim pentru cîteva ceasuri în prezența lui, ajutîndu-ne să-l înțelegem mai deplin. Trăim o vreme în care asistăm la nenumărate manifestări dedicate memoriei lui Eminescu, dar aceasta, cutez să o afirm, are un loc care îi este rezervat doar ei.

Eminescu ...după Eminescu se înfățișează ca un spectacol, în tot sensul cuvîntului : cu scenariu, construcție riguroasă, punct culminant. Numai că în el nimic nu ni se pare artificial și ...alăturea cu drumul, ceea ce se dovedește nespus de greu cînd te referi la personaje ce au existat cu adevărat. De altfel, din această pricină marea majoritate a operelor de artă dedicate ilustrilor creatori sună fals, par „făcute". Spectacolul la care ne referim — **nu** ! Fără îndoială, el nu reprezintă singura cale de a ne apropia de Eminescu. Putem să-i citim doar operele, sau să le ascultăm înfățișate de diferiți actori, cu condiția ca ei să nu dorească să se pună pe ei înșiși **în fața** ci pe poet, simțirea și gîndirea lui. Nu este dăunător să le iubim sonoritatea specifică și nu ni se pare neapărat necesar să fim anti-romantici și demitizatori. Dimpotrivă, sunetul de clopot, de gong măreț, ce ne apare adesea, pe drept cuvînt, legat de rezonanța eminesciană, poate fi regăsit cu deplin temei și folos.

În cazul la care ne referim, se urmărește însă altceva. Spectacolul are luciditate, febrilitate, inteligență ascuțită. Ni-l relevă pe Eminescu începînd cu viața în familie pentru a ajunge la grandoarea viziunilor cosmice, la patriotismul lui constituțional, la adîncimea filosofică atot-cuprinzătoare, la poziția în fața vieții și a morții (cu care se confruntă și se împacă), la spiritul lui neliniștit și combativ cu toate și cu toți, la înțelegerea intimă și cutremurător de măreață a dragostei, a iubirii, îndeosebi la chinul lui de a exista printre ceilalți care, fatalmente, îi erau inferiori și nu-l puteau înțelege decît fragmentar, în cel mai bun caz.

Crearea spectacolului a necesitat o muncă uriașă și — convorbirea dintre cei doi protagoniști, reprodusă în programul de sală ne face să o întrezărim — presupune o pasiune de o viață întreagă, apropierea în etape succesive și în bună măsură complementare, de ființa și creația lui Eminescu. Ion Caramitru — mare actor aicea cel puțin cît în *Hamlet* — și-a scos textele din manuscrisele și caietele eminesciene, din acel *Fragmentarium* publicat de Magdalena D. Vatamaniuc, a folosit *Scrisoarea I* și *Scrisoarea a II-a*, *Privesc orașul furnicar*, *Vis*, *Atît de dulce*, *Melancolie*, diverse poezii de dragoste și altele de inspirație populară etc. Se ajunge, în cele din urmă și la cumplitele pagini ce redau tulburarea finală a minții, dar fără să coboare temperatura genialității. Le urmărim pe toate cu sufletul la gură, continuu cutremurați și captivați de puterea exprimării unei unități uimitoare, reunind fragmente doar aparent disparate. Concluzia — la care ajungem inevitabil — este nu numai a unicității spiritului eminescian, dar a binecuvîntării pe care a constituit-o pentru poporul român concentrarea într-o singură ființă a unor asemenea însușiri și patimi care să proiecteze la proporții planetare tot ce are el mai scump și mai nobil, ce îi este propriu și specific.

A comenta contribuția muzicii la constituirea spectacolului ar însemna o diviziune nereală, pentru că rareori am asistat la o mai deplină contopire a cuvîntului și tonului, în folosul *imaginii*. Dan Grigore ni s-a revelat aci în postura poate cea mai caracteristică, aceeea de dramaturg al sunetului pianului. Ceea ce spunea (mă tem de termenul *a declama)* Ion Caramitru își afla adesea nu numai un fond, ci o continuare, preluare, alternare, în vocea instrumentului. Am ascultat pagini de Bach, Beethoven, Chopin, Brahms, Debussy, ca și altele evocînd epoca respectivă din muzica românească, viersul popular și chiar tragismul nemăsurat al depănării mai departe a vieții de toată clipa fără controlul cugetului și conștiinței (probabil improvizate de artist). Am întîlnit foarte rar, ca să nu spun niciodată, o asemenea întrepătrundere și osmoză perfectă între elementul teatral și cel muzical. Pianul lui Dan Grigore, stăpînit și mînuit cu mare artă, era un alter-ego perfect al prezenței actorului Ion Caramitru. Cei doi sînt colaboratori și prieteni : numai dintr-o conlucrare în care nici unul din factori nu caută să-l domine pe celălalt ci ambii sînt supuși unui țel de exemplară puritate ideatică poate rezulta o asemenea plinătate artistică revelatoare.

Am urmărit cel de al doilea din cele trei spectacole *Eminescu... după Eminescu* găzduite la 29 iunie, 7 și 12 iulie 1989 de către Ateneul Român. În sală se afla și Cella Delavrancea, către care s-au îndreptat adesea privirile și atenția asistenței. O personalitate care a trăit în preajma unor mai-mari ai spiritualității românești. Dedicarea unui asemenea nobil efort creator ființei plăpînde și arzătoare a mai mult decît centenarei artiste și scriitoare mi s-a părut pe deplin potrivită.

Alfred HOFFMAN

Premieră la Opera Română

„Eminescu" de Paul Urmuzescu

Literatura muzicală eminesciană reprezintă actualmente un important domeniu al componisticii noastre și recenta carte de dialoguri pe această temă, semnată de Zoe Dumitrescu Bușulenga și Iosif Sava, o dovedește cu prisosință. Totuși, față de cele știute,

anul Centenarului Eminescu vine să adauge încă multe alte partituri. Printre acestea, cea semnată de Paul Urmuzescu se distinge prin țelul propus și anvergura realizării ei scenice de către Opera Română din București. Pentru compozitor, lucrarea este un debut la anii maturității, vizînd abordarea genului liric, după cîteva experiențe prealabile de teatru muzical. Nu este lesnicioasă tentativa nici de partea creatorului, nici de cea a interpreților și publicului, tocmai ținînd seama de altitudinea subiectului inspirator. Eminescu, în ipostază portretistică, înseamnă, după un veac de vibrație spirituală a sufletului românesc, nevoia realizării unei sinteze complexe, pornind de la conceperea dramaturgiei și ajungînd, prin intermediul muzicii, la materializarea scenică. Nu ne propunem o dezbatere „pro sau contra", ci doar constatarea unor realități existente în această premieră, ca moment de seamă al stagiunii noastre muzicale.

Faptul literar care a slujit drept bază pentru întreaga lucrare este și cel care suscită, firește, primele observații, căci el a determinat gîndirea muzicii și parcursul interpretativ. Libretul semnat de Gheorghe Buluță vădește în acest sens preocupări lăudabile în care însă abilitatea realizării lipsește, lăsînd să alunece textul spre detaliu și aspect de montaj poetic, estompînd o dramaturgie teatrală specifică genului. Unei vieți atît de zbuciumate, cu trăiri intense străbătute de tragism și iluminare, i-am fi dorit o repovestire pe măsură, care să depășească atitudinea constatativă, ilustrarea și anecdoticul mărunt care abundă în cele scrise de Gheorghe Buluță. Lui Paul Urmuzescu i-a revenit dificila misiune de a face credibil și a insufla viață scenariului, misiune dusă cu sensibilitate la finalități interesante. Exceptînd anumite lungimi (remediabile însă), tocmai prin muzică opera trece totuși rampa, vădind idei melodice și capacitate de creare a unei atmosfere apropiate de subiect. Paul Urmuzescu a optat pentru un limbaj eterogen, cu rapeluri la stilurile muzicale ale ultimului veac, ceea ce îi permite schițarea de momente solistice, de ansambluri sau simfonice cu certe însușiri. În economia operei, vocile ocupă un loc important și, tratate într-o manieră post veristă, ating adesea efecte expresive convingătoare. Urmărirea libretului l-a determinat însă pe compozitor la unele soluții care slăbesc concentrarea dramaturgiei și, în consecință, diluează rezultatul de ansamblu. Compusă într-un timp record, partitura lui Paul Urmuzescu merită atenția dar, totodată, așteaptă răgazul unei recitiri componistice în favoarea concentrării și limpezirii. Credem că efortul merită făcut.

Montarea propusă de Opera Română l-a readus pe scena lirică pe Ion Caramitru în postură de regizor. Soluțiile sale, ca și cele ale scenografiei semnate de arh. Dan Jitianu, evoluează în paralel cu opera, spriinindu-se mai mult pe libret și estompînd limbajul stilistic al muzicii. Lecturile creatoare paralele nu sînt întotdeauna cea mai fericită existență a unui spectacol. O notă de apreciere însă pentru desenul costumelor (Adriana Urmuzescu), mai romantice decît modulul multifuncțional al lui Dan Jitianu. Pledoaria pentru această lucrare aparține însă dirijorului Cornel Trăilescu (maestru de cor Stelian Olariu) care a slujit partitura fără economie de efort. Fără a enumera o distribuție extrem de numeroasă (22 de roluri), plecăm de la spectacol cu impresia lăsată de demonstrația impresionantă a lui Ionel Voineag în rolul titular și de prezența convingătoare a sopranei Melania Ghioaldă în Veronica Micle. Un alt relief al distribuției ar fi balerinul Florin Brîndușă (Luceafărul), deși evoluția sa se află la hotarul dintre simbol și pleonasm. În întregul ei, premiera poate fi consemnată ca un moment al acestei stagiuni, în care și muzicienii și-au căutat propria dimensiune în versurile Poetului.

Grigore CONSTANTINESCU

Recital „Eminescu"

Importanța unei aniversări (comemorări) este indirect proporțională cu gradul de dilatare (reverberare) spațio-temporală a manifestărilor ce-o de-limitează. Comemorarea centenarului morții lui Eminescu din acest an a actualizat, prin ubicuitate și prolificitate, aserțiunea conform căreia anul Eminescu „e și cel ce-a fost și cel ce vine", iar ziua poetului „e în fiecare zi". Într-una din aceste zile (duminică, 9 iulie), în foyerul Operei Române, Eminescu a fost sărbătorit cît se poate de sincer, simplu, decent, deloc circumstanțial ori ostentativ : o sărbătoare în care s-au în-cununat melosul și stihul, fie în ipostaze figurative, izvorîte din surse autentic eminesciene, fie non-figurative, aluzive, iar cel de-al doilea exclusiv originar. Protagoniști au fost Maria Simion, Lucica Nicolae și Brîndușa Voitinovici. Pentru Maria Simion această întîlnire cu Eminescu a ocultat o despărțire : aceea de Opera Română pe care a slujit-o aproape trei decenii. Și nu oricum ; ci cu o rară devoțiune și modestie : dar și cu regretul că vocația sa artistică nu a fost dezvăluită integral, resursele sale nu au fost decît în parte detectate și întîmpinate. Maria Simion este o bună flautistă, dar o și mai bună soprană. Vocea ei de coloratură este de o calitate excepțională, deopotrivă virtuoză și expresivă. Or, tocmai această latură a personalității ei a fost pînă nu demult ignorată. Maria Simion a strălucit deocamdată discret dar autentic, „flautizînd" cu glasul și „glăsuind" cu flautul, într-un fel înrudit de a impostа sunetele — de unde poate și ambivalența sa interpretativă — avînd în pianista Lucica Nicolae o parteneră receptivă, aflată în majoritatea cazurilor pe aceeași lungime de undă și, fapt remarcabil, aliată structural și stilistic, conturînd împreună un teritoriu pan-liric prin excelență, atît în muzicile „pure", pretextuale : (Vasile Jianu — *Andantino pastorale* și *Pastel de toamnă*, Marțian Negrea — *Martie*, Petre Elinescu — *Elegie*, George Enescu — *Clopote în noapte* și Carmen Petra-Basacopol — *Cîntec de dragoste*), cît și în muzicile însoțitoare, pe texte eminesciene : (Doru Popovici — *Dintre sute de catarge*, Pascal Bentoiu — *Sonete*, Felicia Donceanu — *Lieduri pe versuri de Eminescu*, Carmen Petra-Basacopol — *3 Lieduri pe versuri de Eminescu*). Atmosfera a fost substanțial întreținută de prezența liricii eminesciene rostită de Brîndușa Voitinovici, o voce aparte, flexibilă, predispusă „psalmodierii" dar și tonurilor abrupte, intuind jocul natural al arsisului și thesisului din textul poetic.

Liviu DĂNCEANU

Zilele muzicii de cameră—Brașov 1989 (26 iunie—2 august)

Prezență unică prin specificul genului în spectrul larg al generosului Festival național „Cîntarea României", Zilele muzicii de cameră de la Brașov s-au desfășurat în anul jubileului (a XX-a ediție) la o înaltă tensiune artistică, cu acel grad de excedent „sentimental" ce-l oferă orice aniversare.

Am participat la majoritatea manifestărilor și am putut urmări astfel evoluția, calitatea : deoarece mereu acest parametru a fost în atenția gazdelor, nicicînd coborînd spre zona improvizației.

Așadar, ne raliem cu convingere la mărturia organizatorilor, inserată în caietul program : „la cea de a XX-a ediție, cînd ideea înfiripată a devenit tradiție iar anii acumulați înseamnă o pregnantă și elocventă afirmare a creației românești — de la Enescu la cei mai tineri contemporani —, un contact nemijlocit cu lucrări reprezentative din literatura muzicală universală, putem spune că reuniunea camerală brașoveană s-a impus cu vigoare, devenind

o prestigioasă inițiativă, artistică cu un aport substanțial în cadrul vieții muzicale din țara noastră".

Concertul de debut (Trio „Syrinx"-Bacău, Orchestra de cameră a Filarmonicii „G. Dima" din localitate) a fost de bun augur. Programe judicios alcătuite, în care creația națională se află la loc de frunte, au fost tălmăcite cu dăruire și cu entuziasm.

Muzicienii din Bacău au adus o infuzie originală din spațiul moldav prin *Concertino* de Viorel Munteanu, dînd dovadă de o bogată cultură stilistică în *Trio nr. 3* de Joseph Haydn sau în *Sonata în re minor* de G. Ph. Telemann.

Înființată aproape odată cu periplul cameral brașovean, Orchestra de cameră a Filarmonicii „G. Dima", sub bagheta experimentatului Ilarion Ionescu-Galați, a colorat atmosfera barocă prin *Simfonia a II-a* de Arthur Honegger și *Serenade in blues in memorian Gershwin* de Ede Terenyi.

Ziua a doua ar fi putut să constituie punctul culminant al manifestării, dacă nu am fi așteptat, în final, neegalatul Madrigal. Două cvartete — „Gaudeamus" al Conservatorului „G. Enescu" din Iași și cunoscutul „Voces" au oferit o mostră a nivelului internațional de care se bucură muzica de cameră, în viața muzicală a țării.

Înaintea concertului, un moment festiv — înmînarea de către scriitorul Daniel Drăgan, redactor șef, a premiului de interpretare oferit de revista „Astra", pentru prestația de excepție la concursul ce a avut loc anul trecut. În programul tinerilor absolvenți de acum, celebre pagini : *Cvartetul op. 18 nr. 1* de Beethoven și *opus postum „Fata și moartea"* de Schubert.

Cvartetul „Voces" ne-a luminat rădăcinile școlii de interpretare camerală remarcate din tălmăcirea studenților, Dan Prelipceanu fiind cel ce s-a ocupat cu pasiune de modelarea lor. Acești părinți spirituali au ales *Cvartetul consonanțelor nr. 2* de Pascal Bentoiu și *Cvartetul op. 10* de Claude Debussy — interpretări demne de gravat, pregătind într-un fel ambianța stilistică a părții a doua a concertului.

Un recital pentru flaut și pian (Virgil Frîncu, Dana Nigrim) a inclus repertoriul contemporan : *Cantabile și Presto* de George Enescu, *Sonata pentru flaut și pian* de Fr. Poulenc, *Sonata a 2-a, op. 94* de Serghei Prokofiev. Cei doi soliști au re-creat cu sensibilitate și respect pentru litera partiturii primele două lucrări, construind cu vigoare opusul maestrului sovietic.

Valorile muzicii de cameră românești în creație și interpretare a fost genericul simpozionului, de un larg ambitus, care și-a marcat la rîndu-i locul în structura *Zilelor muzicii de cameră*.

În spațiul cultural brașovean, tradițional deschis acestui gen, muzica românească și-a găsit reale împliniri în ultimele decenii. Iată pe scurt nucleul contribuției muzicologului Gemma Zinveliu, care a coordonat discuțiile. O cortină adecvată la periplul istoric realizat cu acribia sa bine cunoscută de muzicologul Viorel Cosma. Translînd problematica în contemporaneitate, Viorel Cosma a subliniat aportul interpreților brașoveni în concertul internațional, dotarea și pregătirea de excepție a unor tineri precum Mihaela Ursuleasa.

Relevînd preluarea creatoare a tradiției enesciene în domeniu, Alfred Hoffman a accentuat asupra valențelor, desigur artistice, dar nu mai puțin morale ce le oferă interpreților genul comentat.

A urmat o emoționantă evocare însoțită de audiție, interpretarea de către George Enescu a *Divertismentului rustic* de Sabin Drăgoi în 1939 la Expoziția internațională, cu un comentariu pertinent aparținînd lui Eugen Pricope — muzicolog și dirijor care a decodificat semnificațiile actuale ale acestei antologice interpretări.

O notă aparte a fost conferită de contribuția prof. Ion Criveanu, realizator al unui medalion concis și bine documentat, reliefînd profilul componistic al unui muzician, local prin perimetrul activității, național prin creație — Norbert Petri.

Brașov — epicentru al muzicii de cameră românești, *Zilele muzicii de cameră* — izbîndă și dar importantă îndatorire de a păstra tradiția, constituită de acum în cele două decenii, prin lărgirea repertoriului, prin diversificarea structurii formațiilor, iată ideile-forță reieșite din intervenția muzicologului Iosif Sava.

Ianca Staicovici a comentat certele rezonanțe educative pe care muzica de cameră, un gen aparent dificil, le are în modelarea prin arta sunetelor a tinerei generații. O reuniune ce a generat bogate concluzii, dar și valoroase sugestii.

Am urmărit, întîmplător, majoritatea aparițiilor sopranei Bianca Manoleanu. De la un recital la altul, glasul se modela (sub îndrumarea unei personalități de excepție — Emilia Petrescu), trădînd parcurgerea unui amplu repertoriu, extrem de diversificat stilistic.

Prezentarea în actuala ediție a unui program de expresie contemporană (Richard Strauss, Hugo Wolf, Luigi Dallapicola, Tudor Ciortea, Felicia Donceanu) ne dă măsura culturii sale muzicale. Bucurîndu-se de acompaniamentul unui pianist de marcă, Remus Manoleanu, tînăra interpretă „a jucat" aceste mici drame — am numit aici liedurile *Amor* și *Vreme rea* de Richard Strauss sau cele trei secvențe semnate de Hugo Wolf *(Fata părăsită, Mignon, Muzicantul)*, schimbînd registrul în cele 4 lieduri de Luigi Dallapicola pe versuri de Antonio Maciado — o dezlănțuire vocală de factură dodecafonică. Cu liedul *Melcul* de Tudor Ciortea, pe versuri de Marin Sorescu, Bianca Manoleanu revine la aspectul ludic, scurt și amuzant intermezzo, pentru a intra în forță în dramaticul lied — profesiune de credință — *Testament* de Felicia Donceanu, pe versuri de Ienăchiță Văcărescu.

Cvartetul „Artis" — nou în peisajul de concert bucureștean, la fel de nou, firește, în contextul *Zilelor muzicii de cameră*. Un program ambițios și dificil — *Cvartetul nr. 6, „Epos"* de Wilhelm Berger și *Cvartetul op. 33 nr. 2*, „Gluma", de J. Haydn — dus la bun sfîrșit datorită omogenității ansamblului, vigorii interpretării. În special finalul acestui ultim cvartet ne îndreptățește să credem într-o evoluție prestigioasă. Contrastul dintre Adagio și Presto final, de o construcție unică, segmentat prin scurte tăceri, interogative, a fost edificat cu știință, ceea ce denotă o profundă cunoaștere a partiturii.

Cvartetul „Transilvan" din Cluj-Napoca a preluat ștafeta, în ceea ce privește măiestria, de la anterioarele ansambluri. În această olimpiadă a tinerelor talente, mature însă ca demers artistic, formația clujană se înscrie între primele locuri.

Programul prezentat — *Cvartetul nr. 2 „Văile uitării"* de Șerban Nichifor și *Cvartetul op. 18 nr. 1* de Ludwig van Beethoven — a constituit o demonstrație de înaltă clasă a disponibilității tehnice și repertoriale, a bogăției mijloacelor de expresie, într-un cuvînt a bravurii instrumentale.

M-am întrebat de ce atît cvartetul „Gaudeamus" cît și cel „Transilvan" s-au oprit asupra acestui opus beethovenian, oricum, prilej de bucurie artistică pentru public, oferind la scurt timp două versiuni de referință. Sigur, poate e pură întîmplare. Dar lucrarea solicită o exigență deosebită, fiecare voce își impune personalitatea generînd contraste puternice, unificîndu-se în special în partea a II-a — Adagio affetuoso ed appassionato, fie în acompaniamentul compact ce însoțește evoluția primei viori, fie în armonia vocilor mediane. Cred că în complexitatea discursului, în gradul de virtuozitate solicitat, în tensiunea interioară a frazei trebuie căutat răspunsul, materializat în apetența tinerilor interpreți către acest opus, dornici de confruntare cu marele repertoriu.

Atît *Cvartetul nr. 2* de Șerban Nichifor, cît și bisul oferit — *Joc din fluier* (partea a II-a a cunoscutei creații *Pe Argeș în sus* de Theodor Grigoriu) — au confirmat că noua generație găsește în originalitatea muzicii naționale un amplu spațiu de desfășurare a forței sale de exprimare.

Duo instrumental (acesta este titlul din program) Ovidiu Marinescu — violoncel, Dana Simona Ciocîr-

lie — pian, are în palmares (fiecare) o bogată activitate concertistică. Formația, efemeridă, a adus un program cu o tentă „istorică" : *Sonată neterminată* de George Enescu (în aranjamentul lui H. P. Türk) și *Suita italiană* de Igor Stravinski ; o interesantă „pată de culoare" în structura programelor.

În continuarea reuniunii, sala de festivități a Casei Armatei a găzduit, în concertul de la ora 17, prestația clarinetistului Emeric Miklos care, alături de sensibila pianistă Dana Nigrim, a prezentat un opus mai puțin cunoscut marelui public — *Grand duo concertant* de C. M. v. Weber — la o notabilă altitudine artistică.

Trio „Contraste" s-a impus de acum în viața de concert a țării prin amplitudinea repertoriului, cu accent către registrul contemporan. Este și cazul programului susținut la Brașov, cu un subtitlu incitant — Jazzul în creația camerală contemporană. Am cunoscut astfel lucrări interesante nu numai prin grefă, dar și prin diferitele modalități de expresie rezultate. Este cazul acelui *Double Duos* de Anatol Vieru sau *Scaramouche* de Darius Milhaud sau acelei ciudate *Musica spingenda III* de Z. Pololanic.

Foarte așteptat, recitalul sopranei Georgeta Stoleriu, alături de pianistul de excepție care este Viniciu Moroianu, a satisfăcut cele mai înalte exigențe. S-a audiat amplul ciclu *La bonne chanson, op. 61* de Gabriel Fauré și *Două lieduri pe versuri proprii* de George Enescu — *Urare* și *La 40 de ani*, întregul program posedînd acea unitate stilistică, firească dacă ne amintim că în acea perioadă George Enescu se bucura de îndrumările lui Gabriel Fauré.

În partea a doua serii, *Cvintetul op. 114* de Schubert a fost interpretat de o formație clujeană avînd la vioara primă pe dăruitul violonist Andrei Agoston. Deși pianul are rol concertant aici, după cum bine se știe, diferența de sonoritate între el și cvartetul de coarde a fost în dezavantajul coeziunii interpretării.

Penultimul concert ne-a rezervat o plăcută surpriză : apariția din nou pe podiumul de concert, a reputatei soprane Emilia Petrescu, în compania formației brașovene de instrumente vechi, „Cantus Serenus". Deși puținele repetiții au marcat demersul interpretativ, ne-au rămas în memorie paginile din cantatele *Der Weiberroden* de G. Ph. Telemann și *Nel dolce dell oblio* de G. Fr. Händel precum și revelația unui virtuos blockflöte-ist — Filip Ignac.

A urmat recitalul de sonate „semnat" de Ștefan Ruha, alături de pianistul Liviu Teodor Teclu. Prospețimea interpretării a marcat nu numai cunoscuta „*Sonata primăverii*" de L. v. Beethoven dar și prea puțin cîntata *Sonatină op. 48* de Norbert Petri, demnă, prin certele calități, de a intra în circuitul de concert.

Tradițional, de acum, matineul ultimei zile a reuniunii camerale dedicat tinerilor interpreți brașoveni. În acest cadru am cunoscut puternica școală pianistică ce s-a înfiripat aici, reprezentată de-a lungul ultimilor ani de talente de excepție precum Mihaela Ursuleasa, Horia Mihail, Antonio Duică sau surorile Buga.

De această dată, spiritul de emulație ne-a dat satisfacția să audiem tinere speranțe ce s-au dedicat altor instrumente, însă cu aceleași deosebite rezultate.

Am avut revelația unei violoniste — Corina Cioinaru — care, îndrumată în continuare cu atenție pe măsura datelor sale artistice, se va alătura generației ce duce mai departe tradiția enesciană. Este și cazul lui Lucian Nicolae Bica, convingător chiar și numai în prima secțiune a „*Sonatei primăverii*" de L. v. Beethoven, alături de Dana Nigrin.

Cristina Pitiș — o flautistă de mare talent și sensibilitate — ne-a încîntat cu viziunea sa interpretativă în acea lucrare consacrată de circuitul internațional — *Cantabile și Presto* de George Enescu. S-a impus atenției și violoncelista Ioana Ceangălău în *Gavota* de D. Popper, adăugînd virtuozității elanul adolescentin al înțelegerii partiturii.

Tineri merituoși precum Andreea Uzdi, Cristina și Roxana Buga, Melinda Dumitrescu, Irina Gruia, Mihaela Oprea, însoțiți de pianista Liliana Iacobescu, deși nu au depășit nivelul unei bine pregătite audiții școlare, au demonstrat puterea învățămîntului muzical brașovean.

Cu peste două decenii în urmă, „Madrigalul" susținea primul său concert public... la Brașov ! Realiza, oare, auditoriul de atunci, evenimentul artistic istoric la care participa ? Erau conștienți madrigaliștii de puterea lor ascunsă, iată, care i-a adus pe înălțimile perfecțiunii ? Greu de răspuns la aceste întrebări, deși maestrul Marin Constantin, acest magician al baghetei, afirmă în cartea ce marchează sfertul de veac al formației — *Constelația Madrigal* —, că simțea destinul de excepție al ansamblului. Mărturii comentate cu acest prilej de muzicologul Iosif Sava.

„Madrigalul", Marin Constantin revin anteic la Brașov, cu nostalgia începuturilor poate, cert însă cu zestrea artistică acumulată de la an la an. În seara finală a *Zilelor muzicii românești*, „Madrigalul" și-a adus prinosul său de recunoștință patriei (*Peste plaiul României* de Marin Constantin), a reluat trainice succese precum *I vaghi fiori* de Palestrina sau *Ecco mormorar l'onde* de Claudio Monteverdi, s-a întors către rădăcini — *Către Constantin Brâncoveanu* de Filotei sin Agăi Jipei, pe care le-a sublimat în viziuni contemporane — *Heteros I*, *Cuget eminescian* de Marin Constantin.

În anul Eminescu era firesc omagiul muzicienilor — *Recitînd pe Eminescu, Dorința* de Al. Pașcanu, Poemul coral *Valurile, vînturile* de Șerban Nichifor.

În preludiul concertului, o atmosferă barocă a fost instaurată de Trio-ul bucureștean de suflători cu acest nume. Instrumentiștii de prestigiu ai Filarmonicii „George Enescu" (Nicolae Maxim, Adrian Petrescu, Mihai Tănăsilă) ne-au încîntat cu lucrări de Stamitz, Telemann, Vitali, Albinoni.

Zilele muzicii de cameră de la Brașov, a XX-a ediție, prilej de reconstituire a unui traseu artistic în continuă evoluție.

Ianca STAICOVICI

CLUJ-NAPOCA

Muzică românească contemporană în concerte și recitaluri

Sub bagheta lui Mircea Cristescu, Ștefan Ruha și Andrei Agoston, în compania orchestrei de cameră a Filarmonicii, au prezentat în primă audiție absolută, marți 23 mai, Concertul pentru două viori, corzi și percuție, intitulat „*Focurile toamnei*" de E. Terényi. Lucrare de virtuozitate instrumentală, prin excelență omofonă, scrisă în limbajul de factură neoclasică caracteristic creației autorului, din ultimii ani, este marcată de vigoare și robustețe populară, armonia, ritmul și coloritul instrumental reprezentînd amprenta modernă în cadrul discursului muzical.

Vineri, 2 iunie, Emil Simon a inclus în deschiderea programului concertului simfonic, cantata „*Patria*" de Doru Popovici, la care am apreciat modul concis de exprimare al compozitorului, cantabilitatea discursului melodic sau sugestivitatea armoniilor în scopul exprimării unui conținut de o solemnă seninătate.

Doar cu titlu informativ amintim că vineri — 9 iunie, a fost interpretată în primă audiție absolută, lucrarea lui Constantin Rîpă, intitulată „*Ipostaze simfonice*", în cadrul concertului dirijat de Hary

Béla, la care, din motive obiective, cronicarul nu a putut fi prezent.

Ca și în urmă cu un an, participarea colectivului vocal-simfonic al Filarmonicii în cadrul etapei finale a Festivalului Național „Cîntarea României", a fost marcată de o manifestare cu adevărat de excepție, prin concertul din 16 iunie, desfășurat sub bagheta lui Emil Simon. Programul, de maximă consistență, a debutat cu *„Sincronii II"* de Ștefan Niculescu, creație ce clădește aproape demonstrativ sub ochii noștri — dacă ne putem exprima astfel — un edificiu de o perfecțiune arhitectonică exemplară, dintr-un material muzical deosebit de bogat în valențe expresive, care se metamorfozează neîncetat, parcurgînd întregul spațiu estetic aferent, într-o mișcare molcomă, aproape imperturbabilă. De menționat faptul că autorul se bazează pe un amplu ansamblu de corzi, vis-à-vis de cîte un flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, o trompetă și un grup de percuție, procedînd însă la o exploatare intensivă a resurselor expresive respective, într-o manieră tradițională.

Prin comparație, poemul *„Horea"* al lui Wilhelm Berger înalță un impunător obelisc, solicitînd efortul unui grandios ansamblu orchestral, prin tensiuni judicios gradate, cu tulburătoare unisonuri de un lirism meditativ mocnind de dramatism, cu explozii patetice în *tutti*, dar și cu splendide intervenții solistice, cum este aceea a cornului englez din finalul lucrării.

Același caracter monumental îl are și cantata pentru tenor solo, cor mixt, cor de copii și orchestră, intitulată *„Ofrandă"* de Liviu Comes pe versurile lui Ion Rahoveanu, închinată străvechilor meleaguri ale Transilvaniei, prezentată însă într-o variantă cu solo de sopran (interpretă, Maria Ghircoiașiu). Alcătuită din patru părți — I. Commodo, II. Animato, III. Andantino, IV. Lento e solenne, lucrarea se execută cursiv, fără pauze, într-o mișcare domoală în cadrul căreia însă muzica este cînd senină, cînd învolburată sau plină de candoare și gingășie, pentru a se încheia într-o atmosferă sobră, solemnă. (Remarcabilă contribuția corului Filarmonicii dirijat de Cornel Groza și a corului de copii al Liceului de artă, instruit de prof. Viorica Ripă).

Nu în ultimul rînd, vom menționa evoluția flautistului Gavril Costea care a tălmăcit la cele mai înalte cote artistice *Concertul pentru flaut și orchestră* de Sigismund Toduță, veritabilă capodoperă a genului.

În sfîrșit, Cristian Mandeal a prezentat în penultimul concert al stagiunii Filarmonicii *„Larghetto"*-ul Lianei Alexandra, o piesă orchestrală de dimensiuni restrînse care dezvoltă melodii de culori și timbre, cu atacuri și ritmuri variate, atît în planurile compartimentelor, cît și în diviziuni, declanșînd momente succesive cantabile sau alerte, agreabile.

În cadrul tradiționalului ciclu „Din creația compozitorilor clujeni" inițiat de Conservatorul „G. Dima", am putut asculta joi — 15 iunie, lucrări aparținînd lui Hans Peter Türk, în interpretarea unor soliști sau formații de elită ale instituției respective și Filarmonicii.

Pentru început, „Cvartetul Transilvan" (alcătuit din George Dudea-vioara I, Nicușor Silaghi-vioara II-a, Marius Suărășan-viola și Vasile Jucan-violoncel), ne-a oferit o convingătoare versiune a cunoscutului opus intitulat *Meditații pe K.V. 499*, lucrare ce i-a fost solicitată autorului cu un deceniu și jumătate în urmă, de către o formație studențească. În continuare, Ioan Goilă și Grigore Pop au prezentat *Scene pentru clarinet și percuție*, un triptic ce-și are proveniența într-o muzică de rafinament coloristic scrisă pentru un film și gîndită pentru clarinet bas și timpani ; apoi Gavril Costea și Ninuca Oșanu-Pop, au interpretat în primă audiție *Suita pe teme populare, pentru flaut și pian*, creație de un interes aparte prin faptul că utilizează — pentru prima oară în muzica noastră contemporană — după cîte știm — cîntece populare săsești din culegeri existente de la sfîrșitul secolului trecut, pînă astăzi. Fără a cita aceste cîntece în întregime sau în varianta lor originală, autorul a selecționat fragmente mai semnificative ca etos, structurînd suita în patru părți după cum urmează : I Perpetuum mobile, II Notturno, III Groteske-Variationen in Unisono și IV Ostinato. Prima parte debutează cu o unduire melodică intonată de flaut și urmărit acordic de către pian, într-o evoluție cu asimetrii ritmice. Partea a doua, inspirat colorată armonic, degajă un sentiment cu nuanțe cînd nostalgice, cînd triste, pe parcursul unui discurs muzical liniștit și uniform ca mișcare. Cea de a treia parte apare contrastantă datorită tempo-ului vioi al variațiunilor la unison, care reiau accentele ritmice asimetrice din „Perpetuum mobile", de astă dată în scopul relevării caracterului grotesc dorit de compozitor. Finalul, un coral ostinato, cu improvizații libere, aduce o atmosferă solemnă, uneori chiar gravă, îndeosebi în partitura pianului, căreia flautul îi suprapune o melodie ornamentată cu triluri și melisme cu rol armonic. Din acest procedeu rezultă o dispunere ingenioasă a materialului muzical în două planuri în același timp complementare dar și independente ca structură și caracter care, împreună, evoluează într-un spațiu estetic deschis, astfel încît rămînem cu impresia că muzica ar mai putea continua încă multă vreme.

Aparținînd aceleiași perioade de creație ca și *„Meditații..."* ultima lucrare a recitalului, *Eco per Collegium Musicum*, dedicată — după cum reiese din titlu — reputatei formații camerale a Conservatorului clujean, pornește de la cîteva efecte de ecou în spiritul muzicii preclasice, utilizînd sub formă de recitativ, figurații melodice, pedale ritmizate, sau combinații armonice și timbrale, care generează sonorități cu străvechi rezonanțe carpatine.

Concertul Ars Novei a cuprins în primă audiție absolută piesa lui Nicolae Brînduș intitulată *ARS — IN — Euphonia — Nova*, un gen de muzică ambientală electronică-controlată-bazată pe improvizații colective — de asemenea controlate — în care materialul de bază sînt armonicele unor sunete fundamentale interferente, sincronizarea ansamblului instrumental — corzi, suflători, percuție — cu banda magnetică, realizîndu-se cu ajutorul cronometrului.

Mișcare-Oprire-Mișcare (M.O.M.) (p.a.a.), astfel se intitulează lucrarea lui Péter Szegö, în care se exprimă ca deobicei prin aceleași gesturi muzicale scurte, sacadate, manifestîndu-și și de astă dată predilecția pentru instrumentele de alamă și percuție, cărora li se alătură însă acum și două viori.

Cu totul de altă factură — chiar și în ansamblul creației compozitorului — *Ofrande III* pentru 4 flauți, pian și percuție, de Cornel Țăranu, este o muzică cu caracter apolinic, țesută din linii melodice și melisme generatoare de heterofonii, fără contraste puternice, cu timbre și culori care se întrepătrund în permanență într-un delicat joc de nuanțe. În schimb, în *Omagiu lui Paul Celan* pentru mezzosoprană, bas și ansamblu (p.a.) Cornel Țăranu revine la atît de personalul său lirism meditativ exprimat prin armonii echivoce sau contururi melodice îngemănate cu recitarea vorbită, într-o evoluție cu puternice contraste la nivelul tuturor parametrilor limbajului muzical. Celor trei părți inițiale — 1. Patul de zăpadă 2. Regăsire 3. Cel ce ne-a numărat orele, — autorul le-a adăugat, (în primă audiție absolută) cea de a patra parte intitulată „Plopul", un bocet final, întregul ansamblu fiind exprimat printr-o suprapunere de texte în două limbi : română și germană. Fără îndoială, această inspirată completare, în care Cornel Țăranu a amplificat rezonanțele lugubre ale bocetului pentru a reda un conținut de un zguduitor dramatism, se înscrie printre momentele de vîrf ale creației sale.

Casiu BARBU

La „Timişoara muzicală" Simfonia a II-a de Christian Berger

Pentru publicul timişorean ca şi pentru opinia muzicienilor din ţară a devenit evident faptul că, alături de „marele repertoriu", muzica românească ocupă, an de an, un loc privilegiat în programele Festivalului „Timişoara muzicală". Dacă ar fi să ne referim numai la actuala ediţie (cea de-a XIV-a) a Festivalului, vom remarca în simfonice (de sub bagheta unor Eduard Serov — U.R.S.S., Remus Georgescu, Petru Oschanitzky), în programul de recital al fiecărui solist (Eckart Schlandt, Sorin Petrescu, Andreiana Roşca) sau al unor formaţii camerale prestigioase (Cvartetul „Voces", Trio-ul Filarmonicii „Banatul") prezenţa autorilor români: George Enescu, Tudor Ciortea, Doru Popovici, Remus Georgescu, Şerban Nichifor. Manifestări integral consacrate creaţiei noastre contemporane au fost susţinute de către Trio-ul „Contraste", alcătuit din Emil Şein (clarinet, saxofon), Sorin Petrescu (pian), Dan Suciu (percuţie), în concertul-spectacol „Sincretic VII" (cu lucrări de Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, Remus Georgescu, Octavian Nemescu, Doina Rotaru-Nemţeanu) ca şi de către Corul Filarmonicii condus de Diodor Nicoară (cu lucrări de Doru Popovici, Maia Ciobanu, Dan Voiculescu, Alexandru Paşcanu, Liviu Comes şi, comemorînd 20 de ani de la dispariţia lui Nicolae Ursu, cu un substanţial program din creaţia compozitorului bănăţean).

La rîndul ei, Opera Română s-a aliniat aceleiaşi tendinţe repertoriale, prezentînd opera de cameră *Călătorie în zori* („În labirint") de Liana Alexandra şi, în premieră pe ţară, *Ofranda iubirii* („Împliniri") de Paul Urmuzescu.

Literatura simfonică românească a anilor din urmă a beneficiat de o atenţie aparte din partea Filarmonicii „Banatul" şi a dirijorului Remus Georgescu, un număr notabil dintre lucrările compozitorilor noştri fiind prezentate pentru prima dată la Timişoara, parte dintre acestea fiind chiar „comenzi" ale Filarmonicii. O anume competitivitate tacită între creatori, între creaţii s-a instaurat, fiecare autor dorind a-şi auzi în aceste condiţii, între care şi comprehensiunea orchestrei pentru noile maniere muzicale, creaţiile cele mai recente.

În această emulatoare atmosferă, tînărul compozitor Christian Berger a înfăţişat ascultătorilor, în primă audiţie absolută, *Simfonia a II-a „Sărbătoarea muncii"*. Este o lucrare ce se înscrie în cadrele simfonismului de largă respiraţie, ca pentru a demonstra virtuţile unei astfel de opţiuni, în condiţiile în care genul caută astăzi cele mai neaşteptate formule (miniaturizante, supuse liberei desfăşurări a discursului sau unui sens expozitiv, nedezvoltător, ori, pur şi simplu, unor scheme formale ce nu mai au nimic comun cu termenul original decît „împreuna cîntare" a părţilor instrumentale angajate), formule ce par să contravină principiului ce a girat evoluţia simfoniei în ultimele două secole. Pentru o astfel de durare simfonică, lucrarea lui Christian Berger recurge la un material muzical generos şi de substanţă, apt a susţine, expozitiv şi dezvoltător, amplul edificiu arhitectonic.

Grupate de la început în unităţi ciclice (generatoare, firește, şi a tematicii ulterioare), ideile acestea devin atît temeiurile formei de sonată din prima parte — Moderato, calmo e meditativo — cît şi, în unele condiţii, *propostae* ale fugato-urilor prin care discursul este dinamizat. Contururile clar trasate ale formei (pornind de la chiar sonata, cu o temă principală şi două secundare, a părţii iniţiale) conferă logică şi soliditate întregului, fără ca firul continuu al informaţiei muzicale să fie prejudiciat.

Aş dori să mai adaug cu privire la această importantă latură a tematicului, cu implicaţiile sale melodice (de esenţă modală, cu trimitere parţială la sistemul decafonic imaginat de compozitor), ritmice şi armonic-polifonice, că autorul are darul de a mînui entităţi eficiente, în care „aşteptatul" şi insolitul se completează armonios, într-un binevenit firesc al expresiei.

Climatul meditativ al părţii mediane — Andante con moto —, parte legată, de-altfel, nemijlocit de cea anterioară, derivă dintr-o scriitură improvizatoric-camerală; structurarea sa intimă ascultă însă de o ordonare strofică, modalitate preferată, pare-se, de compozitor în conceperea mişcărilor lente.

Finalul — Allegro dramatico — îşi propune nu numai reluarea ciclică a unor idei deja expuse, transfigurarea lor corespunzătoare, ci şi combinarea formei de sonată cu passacaglia — gen şi tehnică rezervate secţiunii dezvoltătoare. Atît temele sonatei cît şi cea a passacagliei se desemnează viguros, inclusiv sub aspect ritmic, conducînd la o continuă potenţare a discursului. Finalul conturează astfel o atmosferă de vioiciune şi vigoare, specifice încheierilor de ciclu (şi nu o dată, dificil de obţinut în condiţiile utilizării noilor limbaje), fiind slujit, ca şi pe parcursul celorlalte mişcări, de o orchestraţie adecvată, strălucitoare pe alocuri. Ni se pare că nu ne înşelăm a vedea în lucrarea tînărului Christian Berger nu doar o „promisiune" ci una din deplin realizatele simfonii apărute în ultima vreme.

Am ascultat, în concert (alături de prestigioasele concerte *„Anotimpurile"* de Vivaldi — solist Ştefan Ruha — şi de *„Aşa grăit-a Zarathustra"* de Richard Strauss), finalul Simfoniei şi, cîteva zile mai tîrziu, imprimarea integrală a lucrării, realizată, în cele mai bune condiţii interpretative şi tehnice, tot cu concursul Filarmonicii timişorene de sub bagheta lui Remus Georgescu.

Gheorghe FIRCA

BUŞTENI

Gala tinerilor dirijori

Un eveniment cu totul excepţional, mai cu seamă prin calitatea organizării, prin entuziasmul autentic al receptării de către public şi prin eforturile făcute, atît de participanţi cît mai ales de ocrotitorii lor — Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. şi Filarmonica din Ploieşti — pentru a împrumuta celor trei zile de muzică de la Buşteni semnificaţia unei întîlniri artistice de calitate şi ecou, deosebite. Nu pot uita splendoarea, de pildă, a standului de discuri şi tipărituri muzicale care îi îmbia pe participanţi la intrarea în sală, nu pot uita emoţia adevărată a Eugeniei Moldoveanu, obişnuită cu climatul celor mai mari teatre de operă ale lumii, de a apărea în faţa publicului de pe meleagurile ei natale, în faţa oamenilor care o cunosc şi o iubesc de cînd şi-a făcut primii paşi în muzică, nu pot uita mulţumirea profesorului Alexandru Bădulescu, de a sprijini o atare reunire de forţe artistice proaspete. Toate acestea se petreceau la poalele munţilor Bucegi, într-una din cele mai pitoreşti şi căutate de turişti localităţi din ţară, care — iată — a devenit şi un centru muzical acum cu un bun renume. Se cuvine adusă lauda meritată colegilor care au muncit competent şi rodnic pentru săvîrşirea acestei „Gale" şi nu trebuie să omitem pe Smaranda Oţeanu, care acum nu a fost prezentă dar a pus serios umărul pentru binele ediţiilor precedente şi pe Edgar Elian, care s-a îngrijit, ca şi în anii trecuţi, de fiecare amănunt. Din această cauză, se poate spune că absenţii au ce regreta, mai cu seamă unii soliști care nu au venit deşi figurau pe afiş şi nici măcar nu s-au scuzat pentru aceasta.

Faptul s-a petrecut în bune condiții și așa — iar satisfacția celor ce au fost prezenți nu a fost mai mică, din unele puncte de vedere, față de multe seri petrecute la Ateneul Român.

Prestația Orchestrei simfonice ploieștene a fost de toată frumusețea-generoasă, calitativă, bine intenționată la adresa tinerilor șefi de orchestră care au avut ocazia să lucreze cu un ansamblu însuflețit și calificat (ceea ce este un lucru de preț și care nu se oferă prea adesea celor de același rang artistic de pe alte meleaguri). Poate că s-ar putea ca perioada de pregătire a concertelor să fie ceva mai îndelungă, nu mă îndoiesc că această posibilitate se va studia și ea, pe viitor. În orice caz, astăzi „Gala tinerilor dirijori" se înfățișează consolidată și cu șanse și mai bune de viitor. Foarte important este ca tinerii care vor avea și în anii următori ocazia să apară aici să profite de experiența acumulată, să se arate de fiecare dată întemeiați pe lucrurile bune învățate la Bușteni.

Și acum, firul evenimentelor. Prima seară (23 iunie), începe cu bucuria de a cunoaște un tînăr pe care îl știam pînă acum pianist de talent, cu frumoase perspective de afirmare și pe podiumul dirijoral: Paul Cristian Staicu. Cel mai important este faptul că are un dar autentic de comunicare, că poate împărtăși muzica orchestrei și publicului. Uvertura la *Don Giovanni* de Mozart ne-a apărut ca o „rampă de lansare" poate prea îndrăzneață, însă folosită cu logică, deși cu o explicabilă reținere. Peste nu prea mult timp, la cursul de practică dirijorală de la Băile Felix-Oradea (vezi articolul următor), a reieșit cu și mai multă claritate faptul că Paul Cristian Staicu se află cu îndreptățire în fața unui ansamblu simfonic. Am urmărit apoi pe Cristian Neagu, despre care toată lumea ne-a asigurat că este o revelație dirijorală a ultimilor ani. În adevăr, a acompaniat-o pe Eugenia Moldoveanu, într-un repertoriu mozartian de bază din operele marelui salzburgian, cu distincție, ținută, operativitate. Cît despre prestația marii noastre cîntărețe, este una din cele mai fericite pe care i-am admirat-o. Nu numai pură și fidelă stilistic, dar *emoționantă*, cu rezonanțe omenești adînci și durabile. Frumusețea a mers în *crescendo*, culminînd cu Aria Contesei din *Nunta lui Figaro*, iar un „Duettino" din aceeași operă ne-a arătat că speranțele pe care le-am pus de la început în evoluția fiicei Eugeniei Moldoveanu, foarte tînăra soprană Andreea Iacob, sînt îndreptățite, dat fiind că acum, mai mult decît la debutul din „Gala" de la Brașov, i-am aflat calități incontestabile de inteligență, vivacitate riguros distribuită, simț al stilului. În concluzie, *Simfonia nr. 40, în sol minor* de Mozart. Cristian Neagu i-a imprimat un elan curgător notabil, putere de convingere, dramatism. Poate că, de la acest stadiu înainte, am putea cere mai multă naturalețe, pătrundere emoțională, în datele respective, într-un cuvînt *foc*, un termen care poate părea cam vag dar este esențial în materia la care ne referim.

Seara a doua a „Galei" (24 iunie) a început într-o notă mai ezitantă, Radu Viorică aflîndu-se încă în căutarea drumului care să-l ducă spre miezul fierbinte al unei asemenea pagini de rară splendoare orchestrală romantică, cum este *uvertura „Freischütz"* de Weber. Pe de altă parte, Alexandru Geamănă s-a dovedit mai aproape de atingerea secretelor vocației și profesiei alese, cu toate că nu a izbutit încă să alcătuiască un aliaj foarte convingător din conglomeratele gestice (cumva schematice) la care are deocamdată acces. Este însă limpede că are bază și loc de progres — care va veni, fără îndoială. În orice caz, versiunea uverturii la *Olandezul zburător* de Wagner a fost apropiată de imaginea pe care experiența auditivă a imprimat-o majorității ascultătorilor cu oarecare fond aperceptiv.

Adrian Nichiteanu are finețe și știință muzicală. Nu am spune că este deajuns pentru biruirea *Preludiilor* de Liszt, o piesă de substanță dar mai cu seamă de spectaculozitate, în rezolvarea căreia un dram de simț teatral, bineînțeles filtrat și concentrat, este neapărat necesar. În fine, Dan Rațiu, un alt element pe care-l știm ca pianist și talentat student la clasa de compoziție, ne-a apărut cu virtuale calități de viitor dirijor de succes. *Capriciul spaniol* de Rimski-Korsakov, dirijat de el, a avut sugestivitate ritmică, precizie, simț coloristic în intervențiile solistice ale diferitelor instrumente. O oarecare excesivă simetrie în gestica ambelor mîini — și cîștigul adus de o independență expresivă sporită a acestora, sînt elemente asupra cărora acest tînăr muzician, cu conștiință și autoexigență treze, va medita fără îndoială în viitor. De altfel, și în cazul lui Dan Rațiu, stagiul de la Oradea a arătat ulterior că anumite calități, unanim apreciate de public și orchestră la Bușteni, s-au consolidat în scurt timp.

Concertul final (25 iunie) a adus unele certe satisfacții. Anume — că în cele *Trei dansuri simfonice românești* de Paul Constantinescu, dirijorul Alexandru Geamănă a evoluat la cote superioare față de cele semnalate anterior, desfășurarea acestor pagini de referință ale muzicii românești dobîndind energie și culoare. Tot așa, față de trecut am aflat-o pe mezzosoprana Ruxandra Donose într-o ascensiune artistică îmbucurătoare. Vocea îi sună mai liber și mai personal, unele dificultăți de emisie au fost depășite, rafinamentul, inteligența, cultura și certul temperament al tinerei artiste (care a debutat recent cu succes și pe scena Operei Române din București) își află acum o cale sigură de acces către public. Astfel fiind, cele trei arii din opera *Carmen* de Bizet au fost printre punctele „forte" ale „Galei tinerilor dirijori". Adrian Nichiteanu, care a acompaniat-o sensibil în fruntea orchestrei pe cîntăreață, a reușit apoi o redare pură și transparentă a piesei *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu, într-o notă de lirism transmisă cu eficiență și un bun *legato interior* orchestrei și publicului.

La sfîrșit, Paul Staicu, în calitate de invitat de onoare, a condus o versiune excelentă a *Simfoniei a IV-a* de Beethoven. Simțul esențializării și economiei gestice, forța de expresie atinsă prin mijloace stăpînite cu autoritate și naturalețe, robustețea — totuși neforțată și păstrată în limite pururi *artistice* — au fost cu totul la înălțimea prestației unui maestru al artei noastre dirijorale, așa cum au fost și dorite de organizatori atunci cînd l-au rugat pe eminentul muzician să accepte să apară în cadrul „galei" de la Bușteni. A fost o concluzie demnă a acestei reuniuni, care a mai inclus, în ultima ei zi, și o rodnică discuție a participanților la Casa de cultură „Cezar Petrescu" din localitate. Un cuvînt bun pentru tînărul violonist Mircea Vasilescu jr., care s-a produs cu această ocazie.

A. H

BĂILE FELIX—ORADEA

„Curs internațional de practică dirijorală" (5—18 iulie 1989)

Se știe că la Bușteni s-a desfășurat în iunie 1989 cea de a XI-a ediție a Galei tinerilor dirijori, o sui generis „Academie muzicală de vară" susținută nemijlocit de către județul Prahova și Filarmonica din Ploiești. Puțini dintre entuziaștii inițiatori de acum peste un deceniu — chiar din Colegiul criticilor muzicali A.T.M. — erau convinși că suita acestor manifestări va păstra cadența lor anuală, crescînd mereu în importanță și randament. Or, orchestre din București, Iași, Tg. Mureș, Oradea, Craiova, Botoșani, Bacău, Satu-Mare etc. au beneficiat între timp de aportul unor baghete depistate și acreditate la Buș-

teni. Diverși tineri au fost invitați să colaboreze în ultimii ani, unii fiind chiar angajați ca dirijori permanenți de către unele instituții. Nu poate fi vorba de promovarea pe căi ocolite a amatorismului și dilletantismului, în condițiile unor carențe ale programelor învățămîntului superior de specialitate. Dealtfel, tinerii aspiranți la șefia de orchestră iau sau au luat lecții de la dirijori-pedagogi recunoscuți.

La cîteva zile după încheierea menționatei Gale de la Bușteni iată că se concretiza o nouă inițiativă în materie de relație tînăr dirijor-orchestră simfonică, la Băile Felix. Cunoașteam dinainte planul ei general, cadrul, scopul, programul de desfășurare: o prediecție pe una și aceeași lucrare — *Uvertura Egmont*, stabilind o grupă de cursanți și una de auditori, primilor asigurîndu-li-se șase repetiții cu orchestra, eșalonate din două în două zile, iar celorlalte o repetiție, precum și participarea la toate activitățile cursului. Între lucrul cu orchstra, analize ale repetițiilor pe baza înregistrărilor video. În încheiere, un concert susținut de cei mai destoinici cursanți, aleși de orchestră!

Au fost însă două concerte, unul la Oradea, celălalt la Băile Felix, pentru că toți au fost aleși și vrednici să apară în fața publicului, toți cursanții fiind activi — fără vreo excepție. Erau patru români și patru din străinătate: doi din Franța, unul din Marea Britanie, unul din Italia.

De fapt, orchestra simfonică a Filarmonicii din Oradea se angajase ca „prestatoare de servicii", la insolita solicitare a Oficiului Județean de Turism-Bihor, care a demonstrat o nobilă și adecvată solicitudine, din ziua prezentării cursanților la Băile Felix și pînă în momentul, emoționant, al înmînării diplomelor de participare fiecăruia, pe scena frumosului Teatru de Stat din Oradea, în fața unei săli pline, o audiență deosebit de receptivă și entuziastă, prin aplauze.

La rubrica repertoriu, proiectul Cursului practic cu orchestra pentru tineri dirijori specificase posibilitatea alegerii uneia sau a mai multor lucrări din oricare dintre epocile istoriei muzicii. S-a dovedit a fi de bun augur și semnificativă lista la care s-a ajuns, listă cuprinzînd lucrări de la Mozart și Beethoven la muzica contemporană, creația românească fiind reprezentată prin Enescu, Paul Constantinescu, Rogalski. (Rămîne observată lipsa Barocului muzical precum și totala absență a genului concertant, cu toate că Filarmonica din Oradea dispune de două valoroase cadre solistice, angajate ca atare).

Uverturile la *Don Giovanni* și *Egmont*, *Preludiu și moartea Isoldei*, *Simfoniile nr. 40* de Mozart, *nr. 3* de Beethoven, *„Fantastica"* de Berlioz, *nr. 5* de Ceaikovski alternau în repetiții și analize cu piese de factură mai nouă, de Debussy, Schönberg, Bartók, propuse de tinerii dirijori veniți din străinătate. Ei nu lipseau niciodată de la repetițiile colegilor români cînd aceștia lucrau *Rapsodia I-a* de Enescu, cele *Trei Dansuri românești* de Rogalski și *Sinfonietta* de Paul Constantinescu. Dacă prima era (la început) cunoscută oaspeților „în linii mari" din programe, transmisii sau discuri, precum cele, „antologice", semnate de Stokowsky, de ex., lucrarea lui Paul Constantinescu atrăgea atenția prin expresia pusă în consens simfonic specific național, manifestă într-o vreme cînd se știa prea puțin despre școala noastră muzicală — *Sinfonietta* fiind scrisă în perioada interbelică. Iar pentru acei care limitau muzica românească pe temei popular la prima *Rapsodie*, *Dansurile* de Rogalski, scrise în anii noștri, reprezentau o surpriză nu numai asupra valențelor unui folclor „pitoresc", și, pentru unii, „exotic" (prin „Gaida"), ci și, continuu, asupra exceptionalelor și rafinatelor combinații timbrale pe care le poate sugera folclorul Mi-a mulțumit că și-a putut liniști intuițiile unul dintre francezi, căruia muzica lui Rogalski îi producea, pe alocuri, cum zicea, „senzații organice", aflînd că autorul fusese un elev al celui care a scris *Boleroul* și *Rapsodia spaniolă*.

Se arătau dornici musafirii să cunoască lucrări românești magistral elaborate.

Împreună cu diplomele de participare la curs, tinerii au primit în dar și cîteva discuri românești. Pot fi bune, mostrele auditive, dar dirijorii au în primul rînd nevoie de partituri. Apoi și de știme... (mai știi, ce urmează ?)

Proaspătul absolvent de Conservator, Cristian Neagu, revelația Galei de la Bușteni din 1987, care după un an se remarca din nou acolo prin interpretarea *Simfoniei „Neterminata"* de Schubert, a fost acela care și-a asumat la Băile Felix prezentarea în repetiții a *Sinfoniettei* de Paul Constantinescu iar în concert a *Simfoniei în sol minor*, de Mozart (făcută și la Bușteni): precis, eficient, expresiv, însă cam mult rectangular în gestică.

Dansurile de Rogalski au fost conduse în concert de către studentul la compoziție Cristian Staicu, atent, stăpînit (nelăsîndu-se prea antrenat nici chiar în Horă), în timp ce, în repetițiile cu *Uvertura* de Mozart se arăta parcă mai sigur și determinant, de la primele dramatice sunete. (Făcuse piesa și la Bușteni).

O frumoasă surpriză ne-a procurat-o în concert binecunoscutul oboist orădean Romică Rîmbu, care a dirijat *Rapsodia* enesciană. Față de o simfonie de Dvorák, în care-l văzusem nu demult, a fost o execuție și o interpretare demonstrînd un plus de vocabular specific-dirijoral, dar, mai ales, s-a manifestat o ținută la pupitru „academică" în cel mai bun înțeles, evitînd, precaut, în afară de începutul improvizatoric- rubato aproximațiile, ca și riscurile învălmășelilor posibile în finalul cu „Ciocîrlia".

Dan Rațiu, student și el la compoziție, a lucrat din *Simfonia a II-a* de Beethoven, iar în concertul final a dirijat partea I-a din *Eroica*. După strălucita recentă demonstrație cu *Capriciul spaniol* de Korsakov, de la Bușteni, care m-a determinat să zic „dirijoratul vocația lui Dan", la Băile Felix tînărul cursant s-a auto-supus unei materii clasice. A fost riguros, precis; uneori prea stăpînit de detalii ce trebuiau lăsate și pe seama orchestrei; alteori cam precipitat.

Dintre toți cursanții, doar italianul Andrea Riderelli s-a arătat din capul locului mai „stîngaci" și mai puțin corespunzător repertoriului. Și-a propus *Preludiu și moartea Isoldei*, de Wagner, muzică dirijată de el și în concertul de la Oradea (17 iulie). Riderelli, un temperament pozitiv, optimist, făcea progrese vizibile, substanțiale, de la o repetiție la alta, ceea ce însemna de la o analiză tehnică, audiovizuală, la alta. În cazul acestui tînăr analizele repetițiilor reprezentau o verigă rapidă, o metodă de auto-control și stimulare în raporturile pe viu cu orchestra.

L-am urmărit în repetiții pe Paul Murphy, irlandez din Marea Britanie, lucrînd la *Simfonia a V-a* de Ceaikovski iar în concert dirijînd părțile I, III, IV, din *Simfonia a III-a* de Beethoven. Aș spune că acest tînăr în vîrstă de 27 de ani a fost, dintre oaspeți, cel mai configurat artisticește. Dealtminteri, singurul reușit la o inițială preselecție făcută de către Consiliul britanic, care-l susține. Dacă muzica lui Ceaikovski a fost prilej de compensatorie etalare de sentimentalitate și frenezie pentru un tip oarecum nordic, în *Eroica*, Murphy se releva ca un fin și ingenios tehnician al bagheței, versatil și mereu (chiar excesiv) activ. Oricum, el știe să conducă și nu se lasă abătut de la felul și scopul său.

O mare anvergură stilistică a reliefat Frederick Rabemananjara, din Madagascar, de cetățenie franceză, într-o lucrare de Schönberg, pentru formație de tip cameral, într-alta de Bartók și, însfîrșit, în *Simfonia a IV-a* de Brahms, din care a prezentat trei părți în concert. Este un zelos și perspicace muzician, înclinat spre muzica contemporană. Partea I-a a simfoniei a avut necesara tentă elegiacă, dar în cea lentă nu a aprofundat; tînărul dirijor a construit însă organic finalul.

Guillaume Boulay, Franța, a făcut cea mai frumoasă impresie în repetiții cu o rafinată redare a *Preludiului la după amiaza unui faun*, de Debussy. În concert s-a prezentat cu trei părți din *Simfonia Fantastică*. Este subțirel, de statură mijlocie și îi

place să umble în negru, fără să lase să se bănuiască vreo morbidețe. De la Introducerea, „în vis", prin „religiosamente", la Vals și, apoi la viziunile berlioziene, tînărul șef de orchestră francez ne-a ghidat profesional-poetic, amintindu-ne de sobrietatea aleasă a unui Igor Markevitch.

Acești tineri opt dirijori văzuți și auziți în repetiții și cele două concerte, revăzuți și reauziți în analizele însoțite de rederularea înregistrărilor fiecăruia nu ar fi putut da, desigur, măsura talentelor și experiențelor, dobîndite la aceste cursuri, fără cooperarea Orchestrei simfonice din Oradea, ansamblu ce a întrecut oricare așteptări din punctul de vedere al corectitudinii, disciplinei cooperante, nivelului tehnico-interpretativ, supleței în acomodare, pe deplin stimulatorii pentru fiecare dintre tinerii dirijori. Formația a fost substanțial întărită de nu mai puțin de 15 studenți ai conservatoarelor din țară, veniți pentru practica în producție la acest curs de dirijorat desfășurat la Băile Felix. Rămîne de neuitat atmosfera de profesionalitate, seriozitate și colaborare artistică ce a domnit, atmosferă ce îndreptățește comparații deloc reticente cu manifestări similare de la noi și de peste hotare.

Pe lîngă fericita ambianță a lor, generală, cursurile au evidențiat și un solid potențial pedagogic din partea directorului lor muzical, dirijorul Ervin Acél. El a știut să fructifice, cu tact, delicatețe, experiență, de la exemplificarea practică a unui gest, a unei intrări sau închideri de sunet, a unei tactări în schemă ori funcție de o împrejurare expresivă, pînă la stilul, estetica sau mesajul unei întregi lucrări. Rezultatul ?, repetiții și analize folositoare, plăcute ; și două concrete publice admirabile.

La Băile Felix și la Oradea, o inițiativă fericit realizată, pe care o dorim anuală, în dezvoltare !

Eugen PRICOPE

Opinii ale participanților străini la „Cursul internațional de practică dirijorală" — Băile Felix prima ediție (iulie 1989)

Andrea Riderelli (Italia)

„Am rămas cu o impresie deosebit de plăcută referitoare la acest curs. Un lucru foarte bun a fost acela și că am putut să am un repertoriu la alegerea mea. Am convingerea că un muzician trebuie să dirijeze în primul rînd ceea ce iubește mai mult. În ultimul an am participat la mai multe cursuri de dirijat de orchestră. Cred că punctul de forță al Cursului de la Băile Felix îl reprezintă analizele. Pe de o parte din cauza ameliorărilor de tehnică dirijorală pe care mi le-au prilejuit indicațiile maestrului Ervin Acél, iar pe de altă parte datorită originalității unui curs realizat prin videocasete. Este o modalitate de lucru poate mai dură. Ceea ce îți spune un maestru contează foarte mult. Subiectiv vorbind însă, vederea propriei imagini este un mod mai incisiv dar și mai eficient de a te convinge de propriile greșeli. Aș mai adăuga admirația mea pentru Orchestra Filarmonicii din Oradea, uimitoare prin disponibilitățile tehnice și muzicale, înțelegînd momentele dificile, știind să-ți ofere uneori un surîs, atît de necesar unor dirijori mai puțin experimentați și mai puțin încrezători în forțele proprii".

Paul Murphy (Marea Britanie)

„Venind la cursurile de la Băile Felix am întîlnit o orchestră compusă din instrumentiști cu o atitudine destul de puțin obișnuită pentru mine. Oamenii sînt prietenoși, sînt dispuși să-ți acorde timpul lor cu toată generozitatea, să te ajute să obții un rezultat artistic frumos, În cursul analizelor am fost impresionat de atmosfera deschisă. Mestrul Acél găsea întotdeauna ceva deosebit, ceva bun de spus fiecăruia, sugerîndu-ne elemente de tehnică dirijorală prin care ne-am putea completa cunoștințele. Teoretizarea cu o imediată punere în practică a noțiunilor este foarte utilă în perfecționarea dirijatului de orchestră. Mi-ar place să revin regulat în România, să dirijez concerte în Oradea sau în alte orașe. Plec cu impresia că este un loc prielnic unor realizări muzicale de nivel. O idee interesantă este și aceea de a avea posibilitatea să includem piese românești în repertoriul nostru. Cunosc puțină muzică românească, dar ceea ce am ascultat în timpul cursurilor — Enescu, Rogalski, Paul Constantinescu — mi-a creat convingerea că mi-ar face plăcere să o dirijez, partiturile și discurile de muzică românească pe care le am acum, după prima mea vizită în România, putînd reprezenta un punct de plecare în acest sens."

Frederick Rabemananjara (Franța)

„Am venit la aceste cursuri pentru a avea o practică de dirijat cu o orchestră profesionistă, în condiții artistice care mi s-au părut foarte interesante, pentru că am putut alege programul pe care l-am dorit și pentru că am avut un timp destul de consistent pentru a putea lucra. Orchestra este excelentă. S-a adaptat perfect situației unor cursuri și pare foarte dornică să facă muzică, în cel mai mare respect al celor care participă la această muncă, de la instrumentist pînă la dirijor. Interesantă a fost colaborarea mea cu orchestra în *Simfonia de cameră* de Schönberg. Cu o formație care nu cîntase niciodată această lucrare, am reușit să ajung în numai două repetiții la rezultate deosebite, datorită valorii individuale a instrumeniștilor — obligatorie într-o lucrare quasi-camerală — și dorinței lor evidente de a cînta acea muzică pe care nu avuseseră încă prilejul să o cunoască. M-ar interesa pentru următoarele ediții ale cursului să aduc și alte lucrări din muzica secolului XX, pentru a-mi măsura propriile forțe și pentru a construi o interpretare de la nivelul primar și pînă la detaliile finale."

Guillaume Boulay (Franța)

„Pentru mine, experiența simfonică în fața unei orchestre mari începe practic aici, la Cursul de la Băile Felix. Dirijînd orchestra Filarmonicii din Oradea, m-am aflat în situația de a pune în practică dualitatea tehnico-psihologică definitorie pentru relația cu orchestra. Trebuie să existe o colaborare mutuală. Dirijorul trebuie să investească încredere în fiecare personalitate din orchestră, iar fiecare instrumentist trebuie să aibă o satisfacție dar și o răspundere personală. Eu cred în necesitatea de a fi suplu, avînd exigențe foarte clare, dar putînd să te adaptezi. Acest curs m-a ajutat enorm în a-mi concretiza concepțiile. Apreciez încrederea cu care m-a primit orchestra, posibilitatea de a avea un concert și mai ales stilul de lucru. În afara avantajelor înregistrării video, extraordinar este faptul că te afli în fața unei ore de repetiție în care ești singur cu orchestra, profesorul neafîndu-se lîngă tine (așa cum se întîmplă în majoritatea cursurilor de dirijat). Cred că este foarte bine să nu tulburi autoritatea șefului de orchestră, fie el și începător. Pornind de la această premiză, analizele ulterioare ale maestrului Acél mi s-au părut excelente pentru că nu sînt dogmatice, oferind o anumită libertate. Critică, oferă o părere personală, dar îți lasă dreptul să alegi ceea ce crezi că te interesează. Personal, chiar dacă la început am tendința de a-mi contrazice profesorii, ulterior mă gîndesc, reflectez asupra a ceea ce mi s-a spus și aproape întotdeauna găsesc astfel elemente utile definirii personalității mele dirijorale. Este un curs la care aș dori să mai revin, pentru că metoda de lucru și condițiile mi se par într-adevăr excepționale."

Opinii consemnate de Oltea ȘERBAN-PARAU

Grupul „Contemporan" și invitații săi

Sînt cîțiva ani de cînd această harnică formație joacă un rol de ferment cultural în contextul vieții muzicale din țara noastră. Contribuția membrilor ei aduce un spor de informație profesională pentru conturarea unor stagiuni bogate și variate, în special în zona creației contemporane. Concertele lor sînt urmărite cu interes de către spectatorii curioși să afle aspecte inedite ale istoriei muzicale ce se desfășoară sub ochii noștri.

De data aceasta, programul susținut la studioul Ateneului Român în 10 iunie a fost deschis de tînărul contrabasist japonez Daisuke Soga, născut la 14 noiembrie 1965 la Osaka. El a început în 1984 să frecventeze Conservatorul Tohogakuen din Tokio, studiind contrabasul cu Masahico Tanaka și Rodny Slatford iar compoziția și muzica de cameră cu Akira Mioshi. Din 1987 urmează cursuri de perfecționare la Conservatorul bucureștean cu conferențiarul Ion Cheptea. A concertat ca solist și dirijor în Japonia și România.

Prima lucrare prezentată în concert aparține compozitorului elvețian Julien François Zbinden și a fost scrisă în anul 1969 pentru concursul internațional de interpretare de la Geneva. Ea se numește *„Hommage à J. S. Bach"* și constituie o prelucrare variațională a celebrei teme B.A.C.H. Pe toată durata discursului muzical sînt exploatate sursele tehnice și expresive ale instrumentului, de la cantabilitatea ce evocă vocea umană pînă la virtuozitatea spectaculoasă. Interpretul a susținut partitura cu dăruire, conferindu-i vitalitate, frumusețe, strălucire. Cea de a doua lucrare, *Scherzando serioso*, scrisă de Marcel Spinei în tiparul tradițional tripartit al formei respective, a fost redată cu atașament de tînărul contrabasist japonez.

Următorul moment din program aparține, deasemeni, conducătorului formației, Marcel Spinei. Este vorba de *„Trei cîntece simple"* pentru soprană și pian, pe versurile poetului italian Valerio Zagrelli, prezentate în primă audiție. Cred că materiei din care sînt făurite aceste cîntece i s-ar potrivi cel mai bine ca motto următorul vers din poemele alese : „Se simte senzația serii fără să fie seară". De altfel, toate cele trei poezii sînt antologice. Muzicalitatea lor intrinsecă a fost dezvăluită cu abilitate de compozitor care le-a dat un înveliș muzical de tentă expresionistă, cu efecte de *sprechstimme*, nuanțe și culori timbrale variate. Frumusețea cîntării ne-a fost revelată de soprana Georgeta Stoleriu care le-a interpretat cu autoritate, măsură și subtilă înțelegere, fiind susținută eficient de pianistul Adrian Tomescu.

În continuare am ascultat *Șapte invențiuni pentru instrumente cu ancii* de Anton Dogaru, în versiunea ansamblului „Studio", format din Augustin Lazăr Betea-oboi, Cristian Vlad-clarinet și Șerban Novac-fagot. Ciclul de miniaturi se desfășoară prin alternarea de mișcări diferite ce degajă o multitudine de stări expresive, pornind de la atmosfera pastorală de o duioasă melancolie, realizată cu mijloacele unei scriituri simple, transparente, sugestive. Am urmărit desenul limpede prin care ni s-au prezentat noi posibilități de combinații timbrale între cele trei instrumente. Atacuri percutante au fost întrebuințate în ultimele două piese pentru a susține încărcătura energetică a culminației finale. Piesele lui Anton Dogaru completează în mod fericit repertoriul acestui trio cu o componență originală, format din instrumentiști în maximum de formă artistică, care are toate datele pentru a suscita interes pe planul cel mai larg al vieții muzicale.

Cvartetul de coarde al lui George Dragа, lucrare de dimensiuni restrînse, este structurat în patru părți ce se prezintă în nota succintă, lapidară a unor aforisme. Prima parte se bazează pe contrastul dintre flageolete și pizzicate, în partea a doua avem un continuum de pizzicate, partea a treia este o suprafață străbătută de note duble pe durata cîte unui arcuș iar ultima parte este construită pe sunete lungi.

În încheiere am ascultat *Cantus firmus pér „Contemporan"* de Nicolae Brînduș, lucrare în care interpreții, toți membrii formației, au realizat un comentariu liber pe niște structuri muzicale bazate pe rezonanțe naturale. Ei au creat astfel o cîntare inspirată, punctată cu frumoase sugestii mioritice, în spiritul principiului improvizației controlate.

Am plecat de la acest concert cu sentimentul unei împliniri muzicale, pentru care se cuvine să fie menționați toți componenții formației : Lazăr Augustin Betea-oboist, Cristian Vlad-clarinetist, Șerban Novac-fagotist, Marius Lăcraru și Aurel Țimiraș-violoniști, Iulia Țimiraș-violistă. Sanda Spinei-pianistă și în mod deosebit conducătorul grupului, violoncelistul și compozitorul Marcel Spinei.

Lavinia COMAN

IAȘI

Opereta „TINEREȚEA UNUI VIS" de George GRIGORIU

Se împlinesc 175 de ani de la nașterea actorului-dramaturg Matei Millo ; în 1990 se vor comemora 150 de ani de existență a teatrului național ieșean. Cum viața și activitatea lui Millo sînt strîns legate de orașul celor șapte coline, e normal ca scena lirică de aici să găzduiască un spectacol al cărui personaj principal să fie cel ce a visat și a contribuit la înființarea teatrului din Iași.

Libretul semnat de Nicolae Bărbătescu se sprijină pe două conflicte previzibile : cel principal, ivit din dorința irepresibilă a lui Millo de a înființa la Iași un teatru în care să se reprezinte piese românești în limba română — în opoziție cu atitudinea conservatoare, snobismul, neîncrederea și teama oficialităților de la 1840 față de valoarea și rolul educativ al acestei arte, de luminare a conștiinței publicului larg. Din conflictul major derivă conflictul secund : desconsiderarea de către clasa celor înstăriți a profesiei de actor (văzut ca un simplu „măscărici"), ilustrată prin distanțarea dintre Elenca și al ei tată (boerul Colțău), dintre Millo însuși și tutorii săi (Iancu și Acrivița Prăjescu). Epoca, întîmplările oferă din plin tandemului de creatori (compozitor-libretist) posibilități de descriere a societății, a exponenților clasei reacționare în contrast cu elementele progresiste, de portretizare a personajelor. Mai ales în cadrul genului operetei, în care satira, replicile spirituale, șarja, suspensul, muzica, ritmul antrenant ar fi trebuit să-și găsească generoase stimulente în conflictele înfățișate.

Era de așteptat ca autorul muzicii să schițeze încă din uvertură cadrul istoric în care se va desfășura acțiunea. Deci — melodii, intonații specifice, ritmuri ce puteau fi întîlnite în Iașul mijlocului de secol nouăsprezece. N-a fost cazul. Necitind în prealabil programul de sală, neștiind al cui este visul pe care urmează a-l vedea căutîndu-și împlinirea, spectatorul nu are nici cea mai vagă idee despre locul și timpul cărora le aparțin personajele. De altfel, pe tot parcursul spectacolului, muzica este neutră din punct de vedere stilistic, semănînd leit cu orchestrațiile simpliste ale unor cîntece șablonarde sau de muzică ușoară neizbutite pe care le mai auzim, din păcate, uneori. Și mai e ceva : la ieșirea de la un spectacol de operetă, trebuie să-ți rămînă în urechi măcar un refren-două, pe care să te pomenești fredonîndu-le cîteva zile după ce ai ascultat muzica. În cazul nostru lucrurile se petrec, însă, tocmai invers ! Așa că nu ne putem împiedica să ne gîndim la compozitorii

noştri de muzică de operetă consideraţi acum clasici ai genului, a căror măiestrie şi har au lăsat în memoria spectatorului adevărate şlagăre (doar două dintre posibilele exemple fiind operetele *„Lăsaţi-mă să cînt"* sau *„Lysistrata"* de Gherase Dendrino...).

La rîndul său, libretul conţine prea puţine semne de talent în mînuirea condeiului, lipsa de talent sau de experienţă (n-avem de unde şti care e explicaţia cea de mai plauzibilă) fiind mascate de retorica inutilă a replicilor, mai ales ale lui Millo. E adevărat, în epoca respectivă, abia întors din Franţa studiilor la care a fost trimis, nefiind încă afirmat ca actor şi dramaturg. Millo a trebuit să lupte cu obtuzitatea agresivă a cîrmuirii (care i-a închis la un moment dat teatrul), cu neînţelegerea şi precaritatea morală a rudelor — dar spectatorul anului 1989 înţelege rapid şi precis lupta de idei pe care a angajat-o eroul, iar exprimarea patetică a crezului său în necesitatea teatrului în limba română putea să îmbrace o formă mai subtilă, mai echilibrată, mai interiorizată — în consecinţă, mai convingătoare. Este cazul să subliniem aici că, din nefericire, osmoza muzică-text rezidă de multe ori în cadrul spectacolului comentat tocmai în această emfază nedorită. Singurele momente mai izbutite le constituie discuţia dintre Millo şi rudele sale, imediat după întoarcerea de la Paris, cînd exponenţii taberei conservatoare au o primă ocazie de a-şi dezvălui concepţiile ; de asemenea, secvenţele de la repetiţii, cu dialogul destul de spiritual dintre Millo şi actorul Teodor Teodorini. Dar e cam puţin pentru un spectacol în două acte, cu un subiect îndeajuns de generos.

Şi dacă neîmplinirile materialului scris (muzică-text) sînt cele care sînt, de ce spectacolul are totuşi succes de public ?

Pentru că regizorul, scenograful, dirijorul, interpreţii s-au străduit să scoată tot ce se putea din textul şi muzica pe care le-au avut la îndemînă. S-a propus spectatorului convenţia teatrului în teatru, aplicată prin fragmentele de spectacol de cabaret, din piesa „Iaşii în carnaval" de Vasile Alecsandri şi din opereta „Baba Hîrca" de Matei Millo. S-a realizat o eficace portretizare a personajelor prin plasarea lor într-un ecran-medalion. Dacă procedeul a fost folosit cu efect de mai multe ori pe parcursul spectacolului, am vrea să remarcăm excelenta secvenţă în care boerul Coltău, oripilat de perspectiva de a-şi vedea fiica pe scenă, vine înfuriat să-i ceară explicaţii lui Matei : la un moment dat, personajul cercetează mica scenă destinată teatrului de păpuşi dezvăluindu-şi, cînd chipul îi apare cu mişcări sacadate pe miniscenă — condiţia ce i se potriveşte de minune — aceea de păpuşă care mimează convingeri şi atitudini, secvenţă ce se petrece în planul secund al acţiunii şi al scenei dar cu atît mai explicită, mai de efect. Există, desigur, în spectacol şi alte momente în care Dan Nasta (autorul regiei) subliniază în mod inteligent ridicolul sau caracterul conflictual al unor situaţii : plecăciunile umile ale boerilor ori de cîte ori se pronunţă numele lui Sturza (plecăciuni însoţite de sunetele glisate descendent ale trombonului), prima întîlnire dintre Millo şi inspectorul teatrelor, Nicolae Şuţu, cei doi apropiindu-se unul de celălalt în răpăiala belicoasă a tobei etc. Este meritul lui Dan Nasta de a fi ştiut unde şi cît să parodieze ideile, comportamentul personajelor negative, pentru a le face credibile. Inspirat ni s-a părut procedeul stop-cadrului asupra eroului operetei, Matei Millo, luminat de un singur proiector, reflecţiile sale despre necesitatea şi valoarea teatrului, critica la adresa celor depăşiţi de vremuri le auzim rostite de vocea interpretului înregistrată pe bandă de magnetofon. Procedeul face ca spectacolul să nu aibă doar un caracter de diverstisment ci şi unul instructiv.

În ce îl priveşte, arhitectul Nicolae Vericeanu a reuşit să realizeze un decor simplu, sugestiv, de bun gust. Locul desfăşurării acţiunii este fixat datorită unor reproduceri mărite ale fotografiilor de epocă ce înfăţişează panorama Iaşului sau vechiul local al teatrului. Gruparea personajelor într-un ecran-medalion crează spectatorului impresia că răsfoieşte un album al naţionalului ieşean, cu actorii grupaţi în jurul întemeietorului Millo.

Interpreţii au realizat adevărate caractere, în majoritatea cazurilor fiind în situaţia de a face roluri de compoziţie. Firesc, pregnant, bine intrat în „pielea" personajului — basul Mihai Moţ a redat într-un joc credibil obtuzitatea, dorinţa de parvenire, ridicolul atitudinilor boerului Ghiţă Coltău. Personajul Acriviţei i-a prilejuit Atenei Dumitriu sublinierea cu talent a caracterului burlesc, amintind-o pe alocuri destul de clar pe mai ilustra coană Chiriţa. Gilda Humiţă- i-a conferit Elencăi ingeniozitatea, farmecul şi pasiunea cu care s-a ataşat idealului lui Matei : crearea teatrului pentru români. Melania Herdeanu a creat o simpatică actriţă — cîntăreaţă de cabaret, Mihai Axinte l-a întruchipat cu dezinvoltură pe uşuraticul şi spiritualul actor Teodor Teodorini, Visarion Huţu a înfăţişat cu exactitate pe slujitorul devotat lui Vodă, Cristian Waks l-a redat corect, precis pe Nicolae Şuţu. Notabile au fost interpretările realizate de Dieter Rell (Flechtenmacher), Constantin Cristea (Iancu Prăjescu) şi Vasile Filimon (Delmary). Reuşit ni s-a părut rolul lui Petrache, jucat convingător de Petre Cărcăleanu. Unul dintre cele mai gustate de public a fost rolul lui kir Iani, interpretat cu har şi haz de Octav Ambrozie. Leon Cordineanu a făcut faţă onorabil, corect, echilibrat, credibil sarcinei de a-l înfăţişa pe Matei Millo. Rolul este posibil să fie jucat cu mai multă dezinvoltură odată ce experienţa scenică se va acumula.

Orchestra bine condusă de dirijorul Corneliu Calistru a acompaniat exact, cu aplomb partiturile soliştilor.

Se dovedeşte cu acest prilej că o muzică şi un libret planînd în zona mediocrităţii pot fi salvate de la cădere datorită ingeniozităţii, profesionalismului şi valorii colectivului de realizatori ai spectacolului.

Alexandru VASILIU

PIATRA NEAMŢ

O frumoasă stagiune

După o surtă întrerupere puternic resimţită în viaţa spirituală a oraşului de la poalele Pietricicăi, Filarmonica „Moldova" din Iaşi şi-a reluat stagiunile muzicale de la Piatra Neamţ, cu concerte extinse şi în alte centre ale judeţului : Roman şi Tg. Neamţ. Prestigiosul colectiv simfonic ieşean, cunoscut ca unul din cele mai bune din ţară şi apreciat în repetate rînduri şi peste hotare, şi-a regăsit vechii admiratori sau şi-a creat alţii noi, aducîndu-le tuturor bucuria întîlnirii cu marea muzică, cu creaţii româneşti şi din literatura universală din cele mai diferite epoci.

Comemorarea centenarului trecerii în eternitate a luceafărului literaturii noastre, a prilejuit manifestări cuprinzînd pagini de aleasă vibraţie, inspirate din versurile eminesciene, interpretate de corul „Gavriil Musicescu" condus de Ion Pavalache şi de formaţia Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iaşi, „Cantores amicitiae", dirijată de Nicolae Gîscă. Au răsunat astfel în sala Teatrului Tineretului, acordurile corurilor semnate de Paul Constantinescu, Achim Stoia, Vasile Popovici, Constantin Constantinescu, Alexandru Paşcanu, Vasile Spătărelu, Dan Buciu, Lucian Dimitriu, Cristian Misievici etc.

Asocierea acestor bijuterii corale atît cu textele rostite de binecunoscutul actor Ion Caramitru cît și cu paginile reneascentiste ale lui Palestrina, Monteverdi, Orlando Lasso, Arcadelt (interpretate de corul Filarmonicii) și cu cele corale din creația lui Gershwin (în interpretarea formației studențești) a creat o și mai amplă deschidere spre marele public, în acest fel omagiindu-se și pe această cale genialul poet național, Mihai Eminescu.

Momente memorabile în viața culturală nemțeană au semnat dirijorii Ion Baciu, adoptat ca un adevărat fiu al orașului, Horia Andreescu, Peter Oschanitzki, Gheorghe Costin și soliștii : violoncelistul Marin Cazacu, violoniștii Gabriel Croitoru, David Marcian și tînărul, student încă, Ionuț Măzăreanu. Ei au readus ascultătorilor nemțeni nemuritoarele concerte pentru vioară semnate de Mozart, Paganini, Mendelssohn-Bartholdy.

Un adevărat eveniment artistic l-a constituit concertul în care Marin Cazacu și-a confirmat și aici, la Piatra Neamț, excepționalele potențe interpretative, în poemul simfonic straussian *Don Quijotte*, condus, cu autoritatea-i caracteristică, de Horia Andreescu.

Ca într-o adevărată întrecere, dirijorii și interpreții s-au străduit să aducă publicului iubitor de muzică pagini din lucrări reprezentative ale literaturii simfonice.

Astfel Ion Baciu a oferit într-o interpretare de excepție, fragmente din opera *Parsifal* de Wagner. Populatele simfonii semnate de Haydn *(Simfonia nr. 103)*, Ceaikovski *(Patetica)*, Schubert *(Netermînata)* au constituit baza repertorială a stagiunii.

Muzica românească a fost reprezentată în sala Teatrului Tineretului, de Tiberiu Brediceanu *(Patru dansuri românești)*, Theodor Grigoriu *(Pastorale și idile transilvane)* și Pascal Bentoiu *(Suita ardelenească)*.

Concertelor simfonice și corale susținute de formațiile profesioniste ieșene li s-au adăugat recitalurile instrumentale susținute de violoncelistul ieșean Alexandru Moroșanu, avînd ca parteneră pe soția sa, pianista Tatiana Moroșanu și însoțiți, în ambele manifestări, de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, prefațînd recitalul Brahms și cel de „Bijuterii muzicale" (Bach, Beethoven, Paganini, Paul Constantinescu). O manifestare similară a reunit doi apreciați instrumentiști ai orașului : clarinetistul Mihăiță Albu — profesor la Școala de muzică din localitate și pianista Ioana Nicolau — student,ă ambii multilaureați ai Festivalului național „Cîntarea României", tot cu un program Brahms, avînd ca parteneră o altă reprezentantă de frunte a rostirii versului românesc — Leopoldina Bălănuță, cu ciclul *Respirări* de Nichita Stănescu.

La toate acestea se adaugă concertele formației locale, orchestra profesorilor Școlii de muzică, condusă de inimosul Theodor Macarie, invitîndu-și publicul la mai multe manifestări în care au prins viață pagini orchestrale românești (Tiberiu Brediceanu — *Dansuri din Banat, Codex Caioni* — în prelucrarea lui Doru Popovici, Alexandru Pașcanu — *Pastorala)* și simfonice și concertistice din muzica clasică și romantică (Haydn — *Simfonia nr. 52*, Rossini — *Variațiuni pentru clarinet și orchestră)* etc.

De asemeni trebuie reținute în această retrospectivă și concertele educative pentru pionieri și școlari organizate de Consiliul Județean al Organizației Pionierilor în colaborare cu Orchestra simfonică din Bacău, cu contribuția lor însemnată la educația muzicală a celei mai tinere generații.

Vasile VASILE

„Vacanțele muzicale" la cea de a XVIII-a ediție

Perenitate și vigoare, iată atributele „Vacanțelor muzicale", ale acestui festival studențesc ce s-a impus pregnant în viața spirituală a municipiului Piatra Neamț, ajungînd în acest an la a XVIII-a ediție. Organizate de Conservatorul „George Enescu" din Iași, în colaborare cu forțe credincioase acțiunii respective ale județului Neamț, „Vacanțele muzicale" s-au constituit, an de an, într-o veritabilă „școală" atît pentru melomanii pietreni, cît și pentru tinerele talente care s-au afirmat în cadrul acestor manifestări muzicale estivale. Au fost două săptămîni (25 iunie — 9 iulie) de efervescență muzicală, care au adus spectatorilor pietreni bucuria de a audia, în deosebit de frumoase condiții artistice, lucrări de mare valoare din literatura românească și universală. Două săptămîni care au adus și tinerilor interpreți satisfacția ca talentul, munca și pasiunea să le fie răsplătite cu multă căldură și înțelegere, căci, aici la Piatra Neamț, s-a format un public instruit, deosebit de serios și exigent în aprecieri.

Dincolo de manifestările devenite tradiționale (concerte, recitaluri etc.), organizatorii s-au străduit, și la această ediție, să aducă o noutate, care de astă dată s-a constituit într-o largă deschidere a acestui festival către elevii școlilor generale din Moldova cu program special de artă, fapt ce a produs un plus de animație și interes pentru „Vacanțe". In acest scop, s-a organizat prima „Tabără de instruire, interpretare muzicală și creație plastică", menită, atît de a suscita zicală și creație plastică", menită, atît de a suscita mai intens interesul pentru arta sunetelor și a penelului, cît și pentru a pune în evidență, de la cea mai fragedă vîrstă, valoroase talente de pe meleagurile moldave. Înzestrați și cu multă pasiune pentru munca lor, unii dintre ei cu disponibilități majore, cei peste o sută de copii au fost îndrumați, în activitatea de instruire organizată în tabără, de competente cadre didactice de la Conservatorul ieșean (conf. Mircea-Dan Răducanu, lector Mihaela Constantin, lector Octavian Rațiu, lector Alexandru Moroșanu, asist. Elena Pîrvu, asist, Dumitru Săpcu, asist. Teofil Rotar). Roadele acestei originale acțiuni s-au concretizat într-o expoziție de artă plastică și în trei recitaluri-concurs, juriile care au avut menirea să aprecieze calitatea interpretărilor muzicale fiind constituite tot din copii aceștia dovedindu-se foarte obiectivi. Tuturor concurenților interpreți, cît și colegilor lor plasticieni, li s-a oferit o diplomă de participare la „Vacanțele muzicale pionierești", cît și o excursie pe itinerarii turistice și istorice în județul Neamț. Alături de elevii lor, la această tabără au participat numeroși profesori de specialitate care activează în școlile cu program de artă din Moldova, aici oferindu-li-se posibilitatea unui fructuos schimb de opinii, care a culminat cu vii discuții în cadrul dezbaterii cu tema : „Rolul învățămîntului artistic de specialitate în cultivarea tinerelor talente".

Revenind la concertele și recitalurile „Vacanțelor muzicale" studențești. acestea au avut programe diversificate din punct de vedere stilistic, cuprinzînd o largă arie de lucrări, de la barocul german, pînă la prime audiții din literatura muzicală românească contemporană.

Onoarea de a deschide programul manifestărilor „Vacanțelor" a revenit. ca și la alte ediții anterioare, orchestrei simfonice a Filarmonicii „Moldova" din Iași, care a evoluat pe scena Teatrului Tineretului, sub bagheta tînărului dirijor Gheorghe Costin. Dovedind un deosebit simț al echilibrului și o grijă permanentă pentru riguroasa realizare a arhitecturilor muzicale, dirijorul Gheorghe Costin a împlinit, îm-

preună cu orchestra și cu colaborarea violonistului Ionuț Măzăreanu (stud. anul III) un program în care ni s-a relevat din plin bogăția de imagini a unor lucrări din creația muzicală românească și universală (Tiberiu Brediceanu — *Patru dansuri românești*, W. A. Mozart — *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 4. K. V. 218*, Franz Schubert — *Simfonia a a VIII-a „Neterminata"*).

Majoritatea manifestărilor „Vacanțelor" s-au desfășurat, însă, în Sala tapiseriilor de la Muzeul de artă, generoasă gazdă, de mai mulți ani, a acestui festival unde am avut bucuria de a asista, ca de obicei, și la debutul pe acest podium a unor talentați și entuziaști tineri, animați de dorința de a sluji, la cote cît mai înalte, arta sunetelor. Amintim, mai întîi, recitalul violonistului Adrian Berescu (stud. anul I), un tînăr cu frumoase perspective. Acompaniat de pianista Gabriela Marcovici, partener ideal în concertele camerale, violonistul Adrian Berescu ne-a propus un program ce a cuprins lucrări din creația lui Bach, Beethoven și J. Brahms, cărora le-a dat un sens adecvat, bine echilibrat, dovedindu-se însă, uneori mai puțin preocupat de cizelarea în detaliu a discursului muzical.

În continuarea manifestărilor „Vacanțelor", pianista Liliana Nedelciu și clarinetistul Ion Nedelciu, doi tineri instrumentiști ce s-au impus tot mai pregnant, în ultimii ani, în viața muzicală a țării, prin concerte și recitaluri în București și în alte orașe, cît și peste hotare, prin participarea la festivaluri muzicale organizate în Italia, Franța, Olanda, ne-au relevat arta lor interpretativă într-un program alcătuit, în exclusivitate, din lucrări ale repertoriului contemporan românesc — fie prime audiții aparținînd unor autori ca Petre Stoianov *(„Omagiu lui Eminescu" — baladă pentru clarinet solo)* și Șerban Nichifor *(Sonata pentru pian solo)*, fie lucrări care au intrat deja în repertoriul curent al clarinetiștilor : Tudor Ciortea — *Sonata pentru clarinet și pian*, Vasile Spătărelu — *„Sonanțe"* pentru clarinet solo, Felicia Donceanu — *Sonata „Glossa"* pentru clarinet solo.

Abordînd un program divers, ce i-a asigurat un mare succes de public, pianista Diana Dogaru (stud. anul I) ne-a încîntat prin candoarea și seninătatea cu care a dat glas *Sonatei în do major K. V. 330* de Mozart, dar și prin vigoarea și temperamentul ardent revărsat în lucrări de Chopin *(Sonata a II-a op. 35)* și Prokofiev *(Sonata nr. VII, op. 83)*. La rîndul ei, un nedezmințit succes a avut violonista Corina Bololoi (stud. anul I) la care am apreciat tonul cald, acuratețea sonoră, dublate de o tehnică pusă strălucit în valoare în lucrări de Paganini *(2 Sonatine)*, cît și un patos ardent și o adîncă înțelegere în abordarea unor pagini de O. Respighi *(Sonata în si minor)* și P. I. Ceaikovski *(Meditație)*. Acompaniamentul pianistei Gabriela Marcovici și-a adus, ca de obicei, o contribuție plenară la conturarea edificiului sonor.

Prezent pentru a doua oară pe podium-ul „Vacanțelor muzicale", pianistul Gabriel Stoichescu (stud. anul II) a oferit publicului pietrean lucrări în care a căutat să îmbine cît mai armonios momentele de vigoare, de strălucire tehnică, cu cele de lirism, de poezie, modelînd sonorități cît mai adecvate unor lucrări de Schumann, Albeniz, Enescu, Chopin. Momente de încîntare artistică au fost oferite, de asemenea, în recitalul său, de violonistul Ionuț Măzăreanu (stud. anul III), care a fost apreciat cu entuziasm de publicul ce l-a urmărit în interpretarea unor pagini de Bach, Brahms, Chausson și Paganini (la bis). Desigur, succesul recitalului s-a datorat și acompaniamentului prompt și echilibrat realizat de pianista Tatiana Moroșanu.

În ansamblul manifestărilor „Vacanțelor" medalionul „George Enescu" s-a constituit într-un eveniment muzical de înaltă ținută artistică. Modul în care au conlucrat cei doi interpreți — pianista Simona Scăunaș și violonistul Mugurel Markoș (ambii studenți în anul III) — în realizarea discursului sonor, acuratețea intonației, tonul cald, vibrant, au demonstrat, atît o adîncă pătrundere a sensurilor muzicii eneseciene, cît și faptul că cei doi protagoniști au ajuns la un nivel de pregătire și înțelegere care le permite abordarea unor partituri de o atare complexitate din creația compozitorului român cum sînt : *Sonata pentru pian op. 24, Sonata op. 6 pentru pian și vioară, Suita „Impresii din copilărie"*.

Două concerte susținute de formații camerale ale studenților ieșeni au adus un plus de diversitate în desfășurarea festivalului marcînd, totodată, momente de remarcabilă valoare artistică. Publicul pietrean a aplaudat cu căldură, mai întîi, interpretarea unor lucrări de Pascal Bentoiu *(Cvartetul consananțelor* și Fr. Schubert *(Cvartetul „Moartea și fata"* — op. posth.), de către cvartetul anului III, alcătuit din studenții : Mugurel Markoș, Dănuț Blejeriu, Bogdan Bișoc și Florin Găureanu. Două lucrări de mare frumusețe din literatura camerală (Beethoven — *Cvartetul op. 18 nr. 1 și* Dvořák — *Cvartetul negrilor)* au fost redate cu mult patos și, deosebită înțelegere de formația camerală a anului I (Adrian Berescu, Șerban Mereuță, Daniel Wagner și Filip Papa) la care am remarcat deplina omogenitate, acuratețea intonațională și sincronizarea ansamblului.

Așteptat cu mult interes, concertul coralei „Cantores amicitiae", condusă de lector univ. Nicolae Gîscă, a oferit, pe scena Teatrului Tineretului, un program care a adus, mai întîi, un omagiu muzical marelui nostru poet Mihai Eminescu, partea a doua conținînd piese din creația lui George Gershwin, interpretate cu mult farmec tineresc de studenții ieșeni, care s-au bucurat de un real succes. Relevăm, totodată, recitalul clarinetistului Dumitru Sâpcu, al pianistului Vasile Tarnavschi, cărora li s-a alăturat chitaristul Mihai Babii, recital în care cei trei interpreți au pus măiestrit în valoare pagini mai puțin cunoscute ale muzicii românești și universale (Doina Nemțeanu-Rotaru — *„Noaptea sînzienelor"* pentru clarinet și mediu electronic, Nicolo Paganini — *„Centone di sonate"* în transcripția lui Dumitru Sâpcu pentru clarinet și chitară și L. Bassi — *„Fantasia di concerto" pe teme din opera „Rigoletto"* pentru clarinet și pian).

De o elevată ținută artistică, recitalul tînărului chitarist ceh Miloslav Klaus, susținut pe scena Teatrului Tineretului a constituit un moment de reală încîntare. Virtuozitatea instrumentală, conjugată cu o rafinată știință a conducerii fluxului sonor, au fost puse plenar în valoare în lucrări, de mare frumusețe, din creația lui Jorga Cardoso, Heitor Villa-Lobos, Benjamin Britten, Fernando Sor, Manuel Ponce, Stěpán Rak, Tarrega etc.

Ediția din acest an a „Vacanțelor muzicale" s-a dovedit, așadar, un succes, un fericit prilej de afirmare a talentelor aparținînd celor mai tinere generații și un moment de efervescență în viața artistică a municipiului Piatra Neamț.

Dora-Maria DAVID

SIBIU

Concertul tinerilor interpreți

Sub conducerea lui Florentin Mihăescu, apreciat mult de iubitorii de muzică din Sibiu din repetatele sale apariții la pupitrul orchestrei simfonice, marți 4 iunie, în cadrul obișnuitului concert săptămînal, s-a audiat un program caracterizat, în general, prin-

tr-o chibzuită alcătuire, punînd alături valoroase creații din literatura muzicală universală. La realizarea acestui program, dirijorul clujean a fost sprijinit de trei tineri soliști, studenți ai Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București.

În prima parte a programului, tînărul pianist Lucian Leșeanu a prezentat *Concertul pentru pian și orchestră nr. 4 în Sol major* de Beethoven. Solistul a demonstrat o bună cunoaștere a partiturii și a mesajului purtat de orchestră. Bine interpretată a fost în special, partea a doua. *Andante con moto*, una din cele mai adînci și zguduitoare pagini din creația beethoveniană. Un plus de expresivitate și de exteriorizare a multiplelor sensuri purtate de partitură ar contura mai bine actul artistic prezentat de interpret.

În prezentarea lui Adrian Stanciu am audiat *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 6 în mi bemol major de Mozart*. Tînărul violonist ne-a reținut atenția, din capul locului, printr-o sonoritate violonistică bogată, vibrantă și trăsătură de arcuș sigură. Instrumentul solist s-a dovedit tot timpul un partener egal al orchestrei, oferind auditorilor o lucrare dominată de teme melodioase, de o mare plasticitate și o pătrunzătoare forță emoțională — Fără îndoială, calitățile de care dispune solistul îl obligă la mai multă exigență în special în ceea ce privește sonoritățile, uneori prea uniform pline, alteori creînd impresia unui efort prea mare în elaborarea lor. Partiturii mozartiene i se potrivesc mult mai bine frazele subtile, mlădioase și rafinat colorate.

Concertul pentru vioară și orchestră de Aram Haciaturian în interpretarea Cristinei Buciu a atras atenția auditoriului în primul rînd datorită originalității, limbapului pătruns de caracteristicile și spiritul muzicii populare. În redarea acestei lucrări dirijorul a insistat mult asupra evidențierii bogăției și prospetimii melodiilor, varietății și dinamismului ritmurilor, armoniilor și orchestrației vii, specifice compozitorului sovietic a cărui creație este străbătută de un suflu generos, optimism și dragoste de viață. Solista a demonstrat multă stăpînire de sine, vitalitate, un temperament supus unei discipline riguroase. Și-a controlat permanent propriul discurs, demonstrînd usurință și exactitatea în intervențiile solistice, punte de maximă etalare a virtuților sale interpretative, a capacității de a concepe un traiect concertant.

Am fost martori ai unei seri muzicale agreabile, în care programul realizat de Florentin Mihăescu și invitații săi a constituit o pildă de artă interpretativă gîndită și de mare sensibilitate.

Nicolae SCUTEA

Zilele culturii din Republica Democrată Germană

Prima manifestare muzicală, dintr-un amplu program cultural (expoziții, filme, simpozioane) înscris sub genericul de mai sus, a fost concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii din Halle, la Ateneu, în zilele de 14 și 15 septembrie. Înființată în 1973, din membri ai orchestrei simfonice din Halle, orchestra de cameră e condusă, începînd din 1984, de către Karl-Heinz Zettl, dirijor și clavecinist de prestigiu.

Adeziunea noastră, ca auditori, față de acest ansamblu cameral, a devenit statornică pe parcursul desfășurării concertului dar pentru început, în *Concertul în re minor pentru vioară, oboi și orchestră* de Bach, era încă șovăielnică. Reținerea, involuntară, s-a datorat celor doi soliști, oboistul Heinz Ulrich Kruth fiind într-o formă tehnică mai slabă, cu un vibrato prea larg și neplăcute stridențe în registrul acut, iar violonistul Peter Rosen, concertmaestrul orchestrei totodată, practicînd dimpotrivă un vibrato „economicos"; puțin prea strîns și intermitent. Am remarcat însă vioara sa excepțională, cu tonuri grave, pe care cînta cu deplină lejeritate și, pînă la urmă, cu expresivitate.

Încă de la a doua piesă, *Simfonia de cameră* de *Șostakovici*, începusem să fim cuceriți de precizia și omogenitatea ansamblului, pentru ca în *Concerto grasso în fa major, opus 6 nr. 2* de Händel, să ne bucurăm cu toată liniștea de calitatea sunetului, de trecerile unitare ale temei de la un compartiment la altul și de acea simplitate a frazării muzicii preclasice care caută aproape anonimatul și egalitatea expresiei și nu exacerbarea individualității instrumentale. Fără îndoială că aici rezidă, și devine paradoxal sesizabilă, valoarea dirijorului Karl-Heinz Zettl, ca muzician a cărui cultură stilistică se transmite și-și pune pecetea asupra cîntului colectiv al orchestrei.

Patru mișcări pentru orchestră de coarde de Günter Kochan, compozitor contemporan ce se bucură de o largă apreciere în viața muzicală a R.D.G., sugerau o atmosferă prokofieviană prin asprimile, accentele neașteptate și mișcarea convingătoare a discursului, menținînd mereu viu interesul ascultătorului.

Ca încheiere, unul dintre cele mai simple și mai frumoase divertismente mozartiene *(KV 136, în re major)*, o piesă de bis aproape, prin care orchestra și-a etalat finețea sonorităților aliată cu acuitatea internațională a expresiei ce dau, împreună, savoarea de neconfundat a stilului mozartian

★
★ ★

Sub egida Uniunii Compozitorilor și muzicologilor din România a avut loc, la 15 septembrie, un concert cameral la Muzeul de artă al R.S.R., cuprinzînd lucrări de gen ale compozitorilor contemporani din R. D. Germană.

În *Cvartetul de coarde* de Wolfgang Lesser, cantabilitatea funciară a stilului era întreținută de accente robuste, intervale dramatice, rezultînd o structură unitară de o concepție aproape clasică. În cele *Patru piese pentru cvartet de coarde* de Manfred Weiss am sesizat o manieră componistică mai liberă, cu trăsături impresioniste: intervențiile contrapunctice ale instrumentelor țeseau fondul pe care se mișca una din voci, de fiecare dată alta, cu rol de a caracteriza starea proprie piesei respective. În ansamblu o imagine mereu schimbătoare, evanescentă în care culori delicate vin și pleacă. Cea de a treia lucrare pentru formație, un cvintet de suflători cu pian *(Kommen und Gehen)* de Georg Katzer, abordează limbajul cel mai modern: de la o ploaie de sunete abia perceptibile la intensități compacte și incisive, explotînd un perimetru intervalic prefigurat, ca un centru în jurul căruia se încheagă și se desface un halou sonor imprevizibil, totul resorbindu-se la sfîrșit în matricea inițială.

L-am reascultat pe Günther Kochan în ipostaza de compozitor de lied acum, într-un ciclu de *Cinci lieduri pe versuri de Johannes R. Becker*, dispuse *după principiul contrastului*: primul lied de o factură expresionistă, al doilea sugerîndu-ne o melopee neîntreruptă, susținut și avîntat al treilea iar ultimele două păstrînd o atmosferă comună deși diferit nuanțată — neliniștit al patrulea și mai de grabă întrebător, ultimul.

Ne-a rămas de consemnat grupajul de *Patru piese pentru pian*, aparținînd lui Siegfried Thiele, Ruth Zechlin (a cărei *„Studie"* ne-a plăcut cel mai mult datorită rafinamentului său) și Fritz Geissler, muzica pieselor, distincte ca intenție și manieră, fiind deosebit de atractivă.

În întregul său un concert de o ținută remarcabilă, atît prin valoarea selecției componistice cît și prin calitatea interpretărilor susținute de cvartetele

„Serioso" și „Artis", cvintetul „George Enescu", cîntărețele Steliana Calos și Bianca Manoleanu și pianiștii Mihai Virtosu, Ilinca Dumitrescu, Remus Manoleanu și Nicolae Licareț.

★
★ ★

Marți 19 și miercuri 20 septembrie, în studioul RTV, două concerte ale orchestrei simfonice cu un program alcătuit din uvertura *Egmont* de Beethoven, *Concertul nr. 5 pentru vioară și orchestră în la major* de Mozart, solist Ion Voicu, și *Simfonia a IV-a* de Gustav Mahler, solistă Georgeta Stoleriu, avîndu-l ca invitat la pupitrul dirijoral pe Herbert Kegel din R. D. Germană

Cunoștință mai veche a publicului bucureștean, Herbert Kegel e un muzician de prestigiu ce desfășoară o susținută activitate dirijorală în viața muzicală internațională. Trecînd peste nereusitele din prima parte a programului (neînțelegeri cu orchestra în ceea ce privește sincronia atacurilor, nesigurantele oboiului și ale trompetelor — în *Egmont*, ca și intervențiile lipsite de precizia intonației, ale cornilor, și forma nesatisfăcătoare a solistului — în concertul de Mozart) ne vom opri la *Simfonia a IV-a* de Mahler, a cărei audiție ne-a dat măsura reală a capacității interpretative a dirijorului și orchestrei.

Dificultatea acestui opus mahlerian constă în descoperirea și transpunerea întocmai a corelației organice dintre agogica și dinamica fluxului melodic în continuă schimbare, astfel încît să fie obținută mult rîvnita ierarhizare a liniilor polifonice ce dă muzicii transparența fără de care mesajul ei s-ar voala. Fermitatea, dar și suplețea (mai puțin așteptată, mărturisim), cu care Herbert Kegel a construit acest rafinat joc al nuanțelor intensității și mișcării (cu deosebire în ultimele două părți) și participarea însuflețită și sigură, de astă dată, a orchestrei, au constituit miezul satisfacției noastre.

O remarcabilă contribuție la conturarea, în final, a atmosferei de puritate și cantabilitate naivă (ca sursă liniștitoare pentru chinuitoarele întrebări ale existenței, în intenția compozitorului), a adus-o soprana Georgeta Stoleriu prin frumusețea glasului și expresia atît de fin adecvată a interpretării sale.

Dan SCURTULESCU

Contraste

1. Există, ce-i drept arareori, reuniuni (evenimente) muzicale care convoacă spiritul, forțînd orizontul de așteptare al speculației, dislocînd idei, fie îmbrăcate în veșmînt concluziv, fie sub formă de prognoze, reuniuni muzicale care adumbresc inerțiile ori relațiile cutumiare adăpostite de triunghiul compozitor — interpret — public. O atare reuniune (eveniment) s-a dovedit a fi concertul trioului „Contraste", derulat la Ateneu, luni 25 septembrie.

2. O formație ale cărei restituiri impecabile (respectînd cu sfințenie legalitatea partiturilor) au decantat, într-un mod cît se poate de firesc, resursele de meșteșug și de instinct creator ale autorilor cîntați, clivînd întregul corpus componistic prezent pe afiș în cristale de mai mare sau mai mică transparență, de mai multă sau mai puțină strălucire. Altfel spus, interpretări de asemenea acuratețe luminează atît „făcătura", cît și ceea ce este cu adevărat „născut", defalcînd și ierarhizînd *de facto* valorile, separînd, cum s-ar spune, bobul de neghină.

3. Dincolo de această decantare (și, într-un anume fel, depurare) am asistat la o presantă canonadă a stilurilor rupte (adică extrase) din realitatea unei culturi muzicale plurală, heteromorfă. Asediul orientărilor estetice a început cu naturalismul impresionist (dar și impresiv) din *Clopote în noapte* de George Enescu, continuînd cu paradigmele melodice, teluric-expresioniste din *Rime pentru revelația timpului* de Tiberiu Olah, apoi cu jocul dintre gradul de gramaticalitate al textului și gradul de gramaticalitate al performanței interpretative din *Mozaic* de Ulpiu Vlad ori propunerile de trans- și meta-muzicalitate (susținute și cu elemente de teatru instrumental) din *Alfa-Omega* de Octavian Nemescu, la care s-au adăugat tatonarea unor volute de nuanță modernistă aplicate pe console de tip baroc din *Fîntîna* Maiei Ciobanu, virulențele de limbaj redevabile interjecțiilor și verbiajului sonor din *Trîntă* de Anatol Vieru, în sfîrșit, expresia de o nobilă implicare și savoare aparte a ethosului de proveniență folcloricobizantină din *Ceasurile* Doinei Rotaru.

4. Desfacerea muzicii actuale trebuie însă făcută cu o mult sporită atenție pentru că, din noianul de manifestări consacrate noilor creații, rareori se întîmplă, să recunoaștem, ca vreuna să le servească impecabil, așa cum au servit muzicile pe care le-au abordat cei trei instrumentiști ai trioului „Contraste": Sorin Petrescu — pianist de mare finețe, în stare să domine și hățișurile tehnic-expresive ale orgii, devenit pe parcursul concertului percutionist (și nu unul de circumstanță); Emil Șeim — cu o uimitoare mobilitate în stăpînirea familiei saxofoanelor și a clarinetelor, interpret dedicat cu maximă seriozitate slujirii muzicii contemporane; Dan Suciu — abil percutionist al cărui profesionalism exclude gestul hazardat, improvizația întîmplătoare (chiar și atunci cînd mînuiește vioara !).

5. Asistăm, evident, la o ofensivă a formațiilor din provincie, o ofensivă deopotrivă benefică și simptomatică. Traiectoria descrisă de formații ca „Ars Nova" și cvartetul „Transilvan" din Cluj-Napoca, de cvartetul „Voces" din Iași ori de trioul „Syrinx" din Bacău este, iată, urmată și de acest exemplar trio „Contraste" din Timișoara.

Liviu DANCEANU

Recital de orgă — Christian Berger

Apariția lui Christian Berger — ca organist — pe estrada de concerte a atestat consolidarea calităților tînărului muzician, care paralel cu preocupările componistice, concretizate în lucrări ce au atras atenția asupra unei noi individualități ivite pe tărîmul creației (— între altele fie zis, cu un cuvînt personal distinct și plin de interes —) și cu cele teoretice (— studii aprofundate în domeniul modurilor, de bun augur atît în ce privește progresul științei muzicii cît și în fertilizarea propriei scrieturi —) a lucrat cu seriozitate la perfecționarea sa de instrumentist-concertist. Recitalul din 27 septembrie de la Ateneu a fost o mărturie în acest sens. Începînd chiar cu *Fantasia con ricercari, op. 71* de Wilhelm Berger, piesă de mari proporții și cu problematică de complexitate, care a constituit punctul de greutate al primei părți a programului. Scrisă în anul 1985, lucrarea și-a cunoscut acum prima audiție integrală, necesitînd din partea interpretului un efort de concentrare deosebit. Pe de altă parte, am apreciat la Christian Berger ingeniozitatea și culoarea registrației, care, respectînd substanțialitatea și reflexivitatea caracteristice muzicii compozitorului, au înfățișat-o în lumina cea mai comunicativă sensibilității ascultătorului. În ce mă privește, pot atesta că am receptat lucrarea — cu toate că eram prevenit asupra proporțiilor ei deosebite —, ca una din cele mai grăitoare și mai variate ale lui Wilhelm Berger. Cunoscînd concepțiile acestui muzician de impresionantă erudiție și fundamentarea actului creator pe o temelie de cercetare permanentă a realității sonore și a sistematizării acesteia, am fost cu atît mai atent la ceea ce

spunea muzica. Elaborarea în forme riguroase, cu actualizarea marilor tradiții ale scriiturii polifonice și a întregului tezaur al moștenirii baroce, nu a împiedicat — ci dimpotrivă a favorizat — expunerea meditației personale. Este o muzică ce te ține pe tot parcursul ei, cu imprecații vehemente alternînd cu suprafețe de amplă introspecție, cu elemente improvizatorice care dau desfășurării un aer de libertate și sinceritate a palpitației sonore, cu culminații impresionante și în același timp cu o ocolire conștientă a *efectului*, care face ca întregul edificiu să primească o concluzie simplă, sobră, de rezervă și esențializare. Evitînd originalitatea ostentativă, Wilhelm Berger reușește să fie cu adevărat el însuși ; este, fără îndoială o originalitate care vorbește, la adevăratele ei dimensiuni, celor dispuși să se alăture compozitorului în explorarea unor tărîmuri interioare lipsite de aparente agremente însă bogate în revelații de fundamentală însemnătate sufletească. Într-un cuvînt, am apreciat *Fantasia con ricercari* ca pe o autentică profesiune de credință a compozitorului — iar în ce privește interpretarea, ca pe o reușită semnificativă a lui Christian Berger.

Din restul programului, am fost atras în primul rînd de prospețimea, avînd de această dată — mai mult decît în alte pagini ale compozitorului — o notă de autenticitate derivată din vibrarea la sentimentul sărbătorilor, obiceiurilor populare din *Pastorala în mi major, op. 19* de César Franck. Fericită această alegere repertorială, care împrumută nuanțe noi profilului impunătcrului — și cîteodată solemn retoricului — mare muzician (și organist !) Pe de altă parte, *Fantezia B-A-C-H în si bemol major* de Franz Liszt ne-a apărut și mai bine stăpînită decît la un recital anterior al lui Christian Berger, care a împrumutat acestei „măreții zbuciumate" un climat de adevărată noblețe menit să-l pună pe autor, atît de nedrept legat, în imaginea făurită în mintea multora, de acrobații pianistice mai mult sau mai puțin ieftine, în reala lui lumină.

Fără să mai insistăm asupra lui Bach (desigur *Toccata și fuga în re minor BWV 565* necesită încă un proces de „așezare" și aprofundare a redării, cu atît mai mult cu cîte avem de a face cu cea mai familiară piesă a repertoriului organistic) și gîndindu-ne la concluzia, regeriană, a recitalului lui Christian Berger, vom spune că se cuvine să ne obișnuim cu aparițiile acestui tînăr muzician ca anunțătoare de veritabile revelații artistice.

Alfred HOFFMAN

Recital de lieduri Adriana Mesteș

Adriana Mesteș s-a afirmat ca o interesantă interpretă de lied încă din vremea studiilor la Conservatorul dlin Iași, participările ei la diferitele recitaluri studențești și la manifestările organizate de Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. vădind o preocupare constantă de aprofundare a problemelor tehnice și stilistice legate de practicarea muzicii vocale de cameră. Între timp, odată cu absolvirea studiilor, ea a devenit solistă a scenei lirice ieșene, ceea ce a determinat concentrarea atenției sale asupra aspectelor — substanțial diferite — care definesc arta vocal-actoricească a cîntărețului de operă. Și totuși, liedul n-a fost dat uitării, dovadă — recitalul susținut la 17 septembrie în sala Ateneului Român, alături de experimentata pianistă ieșeană Steluța Diamant-Dumea.

Programul recitalului, extrem de pretențios, a fost ancorat de pilonii trainici a două cicluri de lieduri, două capodopere ale genului : *Dragoste și viață de femeie, op. 42* de Schumann pe versuri de Adalbert von Chamisso și *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, op. 15* de George Enescu. În ambele, ca și în liedurile de Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Debussy și Ravel care au completat programul, Adriana Mesteș a demonstrat că posedă nu numai mijloacele vocale și cunoștințele tehnice pe care le pretinde interpretarea liedului, ci și inteligența artistică de a nu se baza exclusiv pe „sunete frumoase", ci în primul rînd pe valorificarea textului poetic și a feluritelor aspecte ale înveșmîntării lui muzicale. Ciclul schumannian a fost parcurs cu întreaga lui încărcătură de lirism și dramatism, fără urmă de manierisme. Liedul nr. 1 (*Seit ich ihn gesehen*) mi s-a părut realizat cu oarecare rigiditate, pe care mi-am explicat-o totuși prin impresia puternică produsă de bărbatul iubit asupra femeii, care — după cum sună versul lui Chamisso — se simte „wie im wachen Traume" (ca într-un vis cu ochii deschiși). Sentimentul a evoluat apoi în liedurile următoare, ciclul apărînd interpretat ca un proces de maturizare al unei femei, cu sublinierea clară a momentelor de fericire și de suferință. Ultimul lied, exprimînd durerea infinită la moartea neașteptată a iubitului, a fost tulburător ca intensitate dramatică a sentimentului.

Ciclul lui Enescu a fost abordat — în chip firesc — de pe alte poziții. Aici, Adriana Mesteș a știut să unească spiritul renascentist al poeziei cu lirismul nostalgic enescian, dînd fiecărei miniaturi a ciclului expresia adecvată, poate doar cu excepția liedurilor nr. 3 *Domnișoarelor leneșe la scris* și nr. 6 *Să schimbăm vorba*, în care aș fi simțit nevoia unei mai pronunțate reliefări a notei de umor, tocmai pentru a marca mai limpede contrastul cu atmosfera predominant lirică a celorlalte cîntece.

Din restul recitalului sînt de relevat cele două lieduri de Schubert *An die Musik* și *Gretchen am Spinnrade*, în care articulația cvasi-instrumentală a fost îmbinată cu un admirabil *legato*, conferind primului lied atmosfera solemnă, plină de distincție, necesară, iar celui de-al doilea coloritul pitoresc sugerat și de versurile lui Goethe, deși aici unele accente „operistice" în momentele de tensiune pe *forte* au distonat cu ambianța poetică a liedului. Din cele trei lieduri de Mendelssohn-Bartholdy am reținut cu deosebire *Das erste Veilchen* pentru climatul primăvăratec realizat cu o cuceritoare prospețime și delicatețe, din cele două lieduri de Debussy *Beau soir* pentru subtila gradare a expresiei, dominată de o veselie dezlănțuită, iar din cele trei cîntece populare de Ravel pe cel dintîi, cu antrenanta sa ritmică iberică și pe cel de-al doilea, cu aerul său rustic specific folclorului francez.

La pian, Steluța Diamant-Dumea a fost o autentică parteneră de muzică vocală de cameră ; la ea, sentimentul nu precede muzica, ci se dezvoltă din muzică, partitura pianistică se desfășoară cu eleganță, flexibilitate și — după caz — cu tensiunea interioară necesară, iar pasajele cele mai dificile din punct de vedere tehnic sînt parcurse cu deplină claritate și cu întreaga paletă de nuanțe. Postludiul ciclului schumannian — în care pianul, rămas singur, trece de la însoțirea poetică a textului literar la funcția de comentator — a constituit o prelungire impresionantă a ambianței dramatice create de ultimele versuri ale poemului.

Edgar ELIAN

Intrînd în octombrie, la patru mîini...

Prima zi a lunii octombrie a fost — după lungul șir de ore reci și ploioase prin care ne-am despărțit de septembrie — aureolată de revenirea soarelui, frumosul oferit de natură fiind sorbit cu nesaț și cu dor. Acest dor de frumos a fost sentimentul care i-a reunit pe cei ce, cu bucurie, au pășit, în orele tîrzii ale după-amiezii, în sala Ateneului, octombrie fiind, după tradiție, luna reîntîlnirii cu stagiunea de concerte (chiar dacă în ultima vreme deschiderea stagiunii a avut loc mai devreme).

Seara muzicală programată de Filarmonică a cuprins un recital de pian la patru mîini, formulă camerală de un farmec aparte, destul de rar întîlnită. Instrumentul, strunit și supus de douăzeci de degete, capătă dimensiuni sonore ce îmbină delicatețea și rafinamentului solistic cu vigoarea și polaritatea quasi orchestrală. Protagoniștii, mai bine zis protagonistele acestui captivant recital au fost Florina Cozighian și Liliana Rădulescu, pianiste ce apar mai rar în prim-planul solistic întrucît și-au dedicat forțele activității didactice și acompaniatoare.

Vocația pedagogică, experiența și profunda cunoaștere a cîntului cameral și-au pus amprenta asupra concepției artistice și a desfășurării muzicale, ieșind în evidență permanenta preocupare pentru sincronizarea intențiilor și a gestului sonor, pentru unitatea dinamică, agogică și stilistică.

După o ancorare în perimetrul clasic — Mozart, *Sonata în si bemol major KV 358* și Beethoven, *Sonata în re major op. 6* —, programul s-a axat pe o zonă romantică și postromantică a expresiei, cuprinzînd *Fantezia în fa minor op. 103* de Schubert, Ravel — *Ma mère l'oye*, Fauré — *Dolly*, Satie — *Trei piese în formă de pară*, punctate de o pitorească „pată de culoare" — Silvestri, *Jocuri populare romnești din Transilvania*.

Odată cu minunata tălmăcire a *Fanteziei* schubertiene s-a relevat congruența sufletească a interpretelor cu romantismul, întreaga parte a doua a recitalului confirmînd această impresie. Un romantism înțeles ca stare de spirit, ca mod de expresie, întrucît din punct de vedere istoric, cei trei compozitori francezi asupra cărora s-au concentrat Florina Cozighian și Liliana Rădulescu nu mai țin de perioada Romantismului. Muzica franceză însă întotdeauna a știut să exteriorizeze, discret, o sensibilitate, o căldură și o visare cu care cele două pianiste s-au contopit pînă la identificare. Complementaritatea lor temperamentală — Liliana Rădulescu asigurînd dominanta melodică, luminoasă, lirică, iar Florina Cozighian punctînd cu eficiență, într-un mod „dirijoral", fundamentul armonic, ritmic și arhitectonic — a determinat o coeziune a expresiei proveită nu din unitate ci din anularea contrariilor. Poate de aceea, la care se adaugă și diferența statornicită de profilul activității didactice, au existat momente — mai ales în Mozart și Beethoven — în care basul și accentele au fost mai sonore, iar pedalizarea a părut destul de încărcată, învăluitoare.

Scrupulozitatea respectării textului, perlajul melodic, consecvența urmăririi redării atmosferei și și sentimentelor generate de muzică, alături de alegerea unui repertoriu de mare frumusețe, combinate cu constatările mai sus expuse, au conferit recitalului nimbului reușitei. Ne bucurăm că, prin această manifestare artistică, Florina Cozighian și Liliana Rădulescu au redeșteptat interesul publicului și al organizatorilor de concerte pentru această formulă camerală atît de atractivă și spectaculoasă.

Mihai COSMA

Iosif Conta — Mihaela Ursuleasa

Pentru cel care mai avusese ocazia să o asculte pe Mihaela Ursuleasa, principala atracție a afișului cu concertul formațiilor Radioteleviziunii (30 septembrie) era desemnată de solistă. Ca muzician, cel puțin, nu te puteai sustrage impusului de a-ți confirma existența unei minuni. Din nefericire, apelativul „genial" îi lipsește forța de convingere a unui cuvînt banalizat; expresiile unei cronici ar trebui să fie colorate în elocvența lor, sugerînd — numai — însușirile excepționale ale unui copil de 11 ani.

Poate că entuziasmul nostru va trebui justificat de viitor... *Acum*, însă, impresia e miraculoasă prin intuiția pianistei, inteligența, maturitatea ieșite din comun, asociate unei tehnici instrumentale pe măsură — mai ales în cazul unui *Concert* de Mozart. Nu numai că Mihaela Ursuleasa nu interpretează Mozart „adecvat" vîrstei sale, dar ea reușește performanțe uneori niciodată atinse de un pianist matur. Deoarece problema tălmăcirii mozartiene nu se pune la nivelul lui „bine" sau „mai bine', ci la modul mult mai categoric: *este* sau *nu este* Mozart... Iar solista de pe podiumul Ateneului Român respira și degaja atmosfera mozartiană a *Concertului nr. 9 în mi bemol major pentru pian și orchestră*. Uimitoare erau perfecta acuratețe a sunetului, adaptarea sa dinamică cerințelor de profunzime ale partiturii, echilibrului netulburat al desfășurării muzicale (incluzînd tempo, ritm, arcuiri melodice, respirații sau relația cu orchestra). Dilema cronicarului provine, de fapt, de la numărul anilor pe care-i numără solista, fiindcă este pus în imposibilitatea de a o trata ca pe un copil. Altfel, ar fi greu de explicat rafinamentele expresive-ireproșabile din punct de vedere stilistic — suflul melodic mereu continuu, condus din interior spre comunicare, pregnanța, strălucirea sau lirismul sonor și totodată, puritatea nobilă, elevația interpretării.

Toate acestea se datorează, în parte, îndrumării profesoarei Stela Drăgulin, fără de care datele native ale micii artiste nu ar fi fost atît de puse în valoare; colaborarea dintre elev-pedagog va marca, sperăm, pe parcursul următorilor ani, aceeași evoluție extraordinară, spre definitiva consacrare a Mihaelei Ursuleasa.

Datorăm cîteva precizări despre ansamblul concertului dirijat de Iosif Conta — în care momentul solistic reprezenta paortea a doua. Poate că alăturarea Iosif Ivanovici (partea I) — Mozart nu s-a constituit într-o inspirată alcătuire a programului însă Ciclul „Ivanovici" — susținut de Iosif Conta — a fost inițiat cu buna intenție a accesibilității, a contactului imediat cu publicul. Astfel, cele peste o duzină de „numere" semnate de Iosif Ivanovici, în versiunea orchestrală (à la Johann Strauss) aparținînd lui Sergiu Sarchizov, realizează un periplu prin acele genuri de muzică semi-ușoară — vals, polcă, galop și chiar horă (mai mult sau mai puțin folclorică), cîntate cu plăcere de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, într-o versiune antrenantă. Cîteva din componentele programului au angrenat — în interpretare — Corul RTV, Corul de copii al RTV, precum și aparițiile vocale solistice ale Simonei Porumbel (din Corul de copii) ale cîntărețelor Melania Ghioaldă, Adriana Alexandru. Subliniem intervenția sopranei Simina Ivan — pentru claritatea timbrală și farmecul scenic al aparției sale.

În întregul său, prima parte de concert s-a dorit ciclică prin același vals plasat la începutul și în finalul său: *Valurile Dunării* (în două aranjamente diferite). Scopul acestei amplasări s-a împlinit prin succesul de public. Dar autenticul succes repurtat de *Muzică* urma să vină — o dată cu Mozart și Mihaela Ursuleasa.

Valentina SANDU-DEDIU

TÎRGU MUREȘ

„Zilele muzicale tîrgumureșene", ediția a XIX-a

În cuvîntul de salut al Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, rostit de unul din eminenții muzicieni, compozitorul Wilhelm Georg Berger, se specifica: „Concertele înscrise în bogatul program al Zilelor muzicale tîrg-mureșene accentuează dinamica unei evoluții armonioase, punînd în lumină multitudinea stilurilor personale cuprinse în cununa unei estetici moderne, permanent deschisă în-

noirii în substanță precum și adîncirii rădăcinilor în solul culturii muzicale seculare".

În concertul de debut al „Zilelor muzicale tîrgumureșene" solistul serii, pianistul sovietic Evghenii Kruşevski, ne-a oferit o viziune personală a *Concertului nr. 2 în Si bemol major* de Johanes Brahms, poate mai puțin masivă, așa cum sîntem obișnuiți cu interpreții sovietici, dar expresivă, profund interiorizată în pasajele de cantilenă, explozivă în cele de virtuozitate.

Concertul dirijat de Szalman Lóránt s-a încheiat cu o lucrare monumentală, *Simfonia „Dante"* de Franz Liszt care a implicat forțe serioase, atît a orchestrei cît și a corului îndrumat de dirijorul Dumitru Buzoianu.

Cea de a doua seară a constituit, poate, punctul cel mai atractiv din festival deoarece a avut ca invitat *Corul Madrigal* condus de inegalabilul artist Marin Constantin. Așa cum ne-am așteptat, concertul s-a desfășurat ca o adevărată sărbătoare a muzicii în care înaltul profesionalism al dirijorului, perfecțiunea interpretării membrilor ansamblului și piesele incluse în program și-au dat mîna bucurîndu-ne și îmbogățindu-ne sufletul. Minunatele bijuterii muzicale, madrigale de Palestrina, Monteverdi, Gesualdo da Venosa, Alessandro Scarlatti, Schöggl, au răsunat în prima parte a concertullui, ca apoi, în partea a doua să facem un mare salt în timp oprindu-ne la muzica secolului XX respectiv la creația autohtonă; lucrările compozitorilor Doru Popovici, Marin Constantin, Alexandru Pașcanu, Șerban Nichifor și altele, sondînd adîncuri filozofice ale spiritualității românești, tălmăcesc parcă graiul munților, apelor și plaiurilor Mioriței, amintindu-ne de simplitatea și forța interioară a formelor brâncușiene ori de melodicitatea liricii eminesciene.

Cea de a treia seară a înscris o altă reușită în agenda festivalului avînd ca protagoniști pe membrii Orchestrei de cameră, dirijată de Aleksandr Rudin.

Dacă ar fi să-i luăm separat, fiecare membru al formației este valoros în sine, ca instrumentist, împreună însă, realizînd un tot unitar deosebit de armonios.

Desigur, strălucirea interpretării muzicienilor sovietici a sporit prin evolutia unui tînăr, dar mare artist al timpului nostru, Aleksandr Rudin, care ne-a copleșit, ca întotdeauna cînd îl ascultăm, prin multiralitatea talentului său.

Sobrietate, eleganță, rafinament stilistic, virtuozitate sînt cîteva din caracteristicile ansamblului dirijat de el, care ne-a prezentat un program de muzică preclasică: Purcell, Mozart, C. Ph. E. Bach, alături de compozitori ruși — Paşchievici, Bortnianski, Arenski.

Muzica românească și creațiile de ultimă oră își află un loc bine meritat în derularea concertelor. Am avut astfel prilejul audierii a două lucrări de amploare: *Simfonia a XVIII-a* pentru orchestră de coarde și orgă de Wilhelm Berger, avîndu-l ca solist pe Christian W. Berger, dedicată Centenarului Ateneului Român, este o lucrare în care expresivitatea, poezia compozițională sînt expuse într-o rafinată construcție polifonică.

Simfonia a VI a „Arcuri în timp" de Șerban Nichifor, audiată în același concert, reprezentînd un omagiu adus muncii, constitue o confirmare a vocației inspiratoare a folclorului românesc. Cele trei părți — *Passacaglia, Intermezzo* și *Anamorfosi* — reunesc aceeași temă de sorginte populară.

Un public la fel de numeros ca în serile precedente, format în special din tineri, a umplut sala de concert cu ocazia evoluției formației de jazz „Sprinx" din R. F. Germania vădind popularitatea crescîndă a acestui gen muzical.

Cei patru membri ai formației, Martin Verborg, Thomas Mävers, Reinhard Hammerschmidt și Jens Ahlers, acesta din urmă cu o execuție mai puțin spectaculoasă, practicanți ai free-jazzului, au stîrnit un entuziasm deosebit în rîndurile publicului, datorat calităților lor instrumentale și a inspiratelor „cascade" improvizatorice.

Încă de la primele ediții ale Festivalului s-a încurajat creația autohtonă, concertul cameral de creație și interpretare tîrgumureșeană stimulînd fantezia creatoare a compozitorilor, prilejuind totodată afirmarea multor tineri interpreți.

În prima parte a concertului am rememorat lucrările unor compozitori care au trăit și compus tot timpul sau doar în anumite perioade ale vieții în orașul de pe malul Mureșului. Au fost readuse în conștiința publicului piese de Zeno Vancea, Constantin Silvestri, Zoltán Aladár, Costin Maximilian, László Árpád în interpretări ale solistilor Mariana Oana, Sorina Georgescu, Codruta Horga-Condruț, Kont László, Csíky Boldizsár jr. Carmen Mihăescu.

Partea a doua a cuprins lucrări recent compuse, remarcabile ca valoare: *Tripticul în stil romantic pentru orgă solo*, scris cu gîndul la César Franck, de Kozma Matei, interpretat de compozitor. *Cîntecele de pe cîmpie* pentru cor de femei de Birtalan József, la pupitrul dirijoral aflîndu-se autorul, un debut componistic surprinzător al tînărului Ovidiu Atanasiu cu piesa corală *Scoici*, *Preludiul pentru orgă solo* de Henez József, o lucrare amplă interpretată de Molnár Tünde, *Divertismentul pentru suflători și contrabas* de Csíky Boldizsár, conceput după modelul divertismentului mozartian și în fine *Suita pentru coarde* de Fátyol Tiberiu, o prelucrare elevată a cîntecelor și jocurilor populare.

Orchestra de cameră a filarmonicii din Tîrgu Mureș, înființată în anul 1965, condusă acum de violonistul László Alexandru, a prezentat, la rîndul ei, un concert în cadrul festivalului, alături de soprana Georgeta Stoleriu și pianistul Viniciu Moroianu. Pentru început s-a cîntat lucrarea *Scoica* de Anatol Vieru, intitulată și *Monografia comunei Sărbova*, în desfășurarea căreia compozitorul a folosit mijloace expersive interesante, îmbinînd logica construcției cu o vădit inedită inspirație melodică populară.

Georgeta Stoleriu este un nume care apare din ce în ce mai des pe afișele filarmonicii tîrgumureșene și o voce care încîntă de fiecare dată auditoriul, confirmînd în ariile de Bach pe care le-a interpretat calitățile unei muziciene inteligente și sensibile.

A evoluat în acest concert și Viniciu Moroianu, un pianist valoros aparținînd pleiadei de tineri interpreți români, apreciat la modul cel mai favorabil și peste hotare, care, în *Concertul în re minor* de J. S. Bach, ne-a oferit o interpretare echilibrată și expresivă.

Ansamblul cameral, remarcabil prin seriozitatea și disciplina interpretării a încheiat seara cu *Concertul Brandenburgic nr. 4 în sol major*, de J. S. Bach, avîndu-i ca soliști pe Rodica Iancu, Vincze Ferenc și Adrian Stanciu.

Comemorarea *Centenarului Eminescu* a fost încă unul din momentele de maximă efervescență spirituală ale festivalului. Nu putea fi altfel, atunci cînd artele surori, poezia și muzica, s-au întrecut în a-l rosti și cînta pe marele nostru poet național prin harul a doi mari artiști români, actorul Ion Caramitru și basul Pompei Hărășteanu.

Un aport lăudabil l-a avut corul filarmonicii condus de Dumitru Buzoianu, sporind atmosfera de intimitate creată de cei doi artiști, aducînd variație într-un program în care au răsunat frumoasele poezii *Prin nopți tăcute, Ce te legeni, Revedere, Sara pe deal, Dorința* etc. care i-au inspirat pe compozitorii Valentin Timaru, Paul Constantinescu, Gheorghe Dima, Vasile Popovici și alții.

Desigur, fericita îmbinare a cîntului cu poezia, a dăruit publicului momente de neuitat, de adîncă vi-

braţie sufletească prin performanţa celor doi interpreţi, prin „vocea de aur" a basului Pompei Hărăşteanu şi prin copleşitoarea personalitate a actorului Ion Caramitru dezvăluind noi sensuri poeziilor *Glossa*, *Mortua Est*, *Scrisoarea I*, *Doina* ş.a.

Un frumos succes de public l-a constituit şi Concertul de *Concerte* al festivalului, avîndu-l ca protagonist pe artistul emerit Ştefan Ruha, acompaniat de orchestra filarmonicii, dirijată de Szalman Lóránt. Solistul serii ne-a oferit două atractive lucrări instrumentale, *Concertul în mi major* de J. S. Bach şi *Concertul în re major* de Paganini. Dragostea pentru muzică şi pentru cei care îl ascultă, pasiunea cu care se implică în actul interpretativ într-o tonalitate afectivă vibrantă, precum şi energia, munca şi experienţa scenică de o viaţă şi-au spus aici cuvîntul. Iată doar cîteva din datele personalităţii unui muzician aşteptat întotdeauna cu drag de public.

Recitalul de orgă, intrat în tradiţia festivalului a prilejuit anul acesta reîntîlnirea cu organistul *Eckart Schlandt*, al cărui program alcătuit din lucrări de Valentin Greff Backfark, J. S. Bach, R. Lassel, T. Ciortea, M. Reger, a fost prezentat într-o evoluţie precisă, dinamică ce este caracteristică muzicianului dăruit vocaţiei sale.

Festivalul se încheie întotdeauna cu o lucrare de proporţii. În anul acesta opera a fost cea care a încununat suita manifestărilor şi anume *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini în interpretarea ansamblului de operă din Bucureşti sub conducerea lui Constantin Petrovici.

Am avut bucuria ascultării „pe viu" a unor voci de apreciabilă calitate ca cele ale artiştilor Pompei Hărăşteanu, Constantin Gabor, Daniela Vlădescu alături de care au evoluat tenorul Nicolae Bratu (în rolul, mai puţin reuşit întruchipat al contelui Almaviva), Vasile Martinoiu, Paul Basacopol, Veronica Gârbu, care într-un decor nu foarte arătos au reconstituit cu succes cavatinele melodioase şi strălucitoarele arii de virtuozitate, utilizînd un joc scenic discret, punctat cu umor de bun gust, oferind astfel publicului un spectacol de mare atractivitate, aplaudat cu generozitate într-o sală arhiplină.

Firește, rîndurile de faţă constituie doar o scurtă trecere în revistă a unei manifestări importante care se înscrie ca un eveniment de seamă în viaţa muzicală a oraşului, cu prilejul căreia avem revelaţia întîlnirii cu mari muzicieni, cu nume consacrate dar şi cu talente în plină afirmare.

Carmen MIHĂESCU

BOTOŞANI

Cea de a XIII-a ediţie a „Zilelor George Enescu"

În perioada sfîrşitului de septembrie şi începutului de octombrie s-a desfăşurat la Botoşani Decada cultural-artistică „Toamna Românească", însumînd Zile ale cărţii, teatrului, muzeelor, artelor plastice, filmului, întîlniri colocvii etc. — O suită de manifestări în cadrul cărora arta sunetelor s-a făcut prezentă prin cea de a XIII-a ediţie a „Zilelor George Enescu". Acestea au debutat printr-un Simpozion intitulat „Creaţia enesciană şi vocaţia permanenţei", la care au contribuit compozitorul Adrian Raţiu, profesorul Mihai Cozmei de la Iaşi, muzicologii şi criticii muzicali Petre Codreanu, Ianca Staicovici, profesorul botoşănean George Manovici precum şi Ion Ţurcanu, secretar muzical al Filarmonicii. Dezbaterea, de aleasă ţinută profesională şi eficienţă comunicativă, a fost însoţită de un fenomen micro-recital al violonistului Mugurel Markos şi pianistei Simona Scăunaş, studenţi la Conservatorul din Iaşi, care au cîntat *Impromptu concertant* şi suita *Impresii din copilărie* de George Enescu.

Un pelerinaj „Pe urmele lui George Enescu", la Liveni, Mihăileni etc. a cuprins, apoi, şi o întîlnire-colocviu în sala Muzeului de ştiinţe naturale din Dorohoi, adăugînd aportul profesorului muzoegraf Gheorghe Bălan şi încheiată cu muzică din creaţia lui Bach şi Enescu, pentru vioară solo. O întîlnire emoţională aici mai cu seamă prin adeziunea promptă şi sensibilă a tineretului şcolar. La Botoşani, Sala Casei de Cultură a Sindicatelor a găzduit trei concerte. Primul, „Concert omagial", a fost dirijat de Florin Totan ; al doilea era un Concert Cameral Extraordinar ; ultimul, desfăşurat sub bagheta lui Ion Baciu, şi-a luat titulatura de Simfonia a IX-a, cu cor, de Beethoven.

Violonistul-solist Ştefan Ruha a cîntat Paganini şi Ceaikovski şi, în duet concertant cu profesorul Octavian Raţiu de la Conservatorul din Iaşi, Vivaldi şi Bach.

Opera componistică a lui Enescu a fost reprezentată în concert de *Suita I*, unul dintre *Intermezzile op. 12* şi fragmente din *Poema Română*. Ni s-a spus că pentru prima oară se cînta la Botoşani, în întregimea ei, Suita cu celebrul *Preludiu la unison*, suită care, din păcate, a fost mai mult sau mai puţin amputată de unii şefi de orchestră, chiar din capitală, prin omiterea mai ales a splendidului *Intermediu*, partea a treia.

Cu toate că asimilarea tehnico-interpretativă a lucrării vădea în concert unele deficienţe, rămîne meritorie, desigur, abordarea la Botoşani a acestei capodopere. Dintr-un program iniţiat anunţat, supradimensionat, este bine că s-a renunţat la o prea dificilă piesă de Ravel —, ceea ce ne-am fi aşteptat să asigure însă o aprofundare a *Suitei* enesciene cîntate !

În legătură cu omiterile şi amputările amintite, trebuie să spunem că la Botoşani au fost lăsate la o parte de astă dată cel de al doilea *Intermezzo* din binomul respectiv şi o parte întreagă din *Poemă*. Observînd acestea, anume, în recentele Zile Enescu, ne-a apărut un tribut exagerat de timp, de pregătire şi derulare în economia concertelor, plătit lui Paganini şi Ceaikovski. În locul unuia, altuia şi chiar amîndurora am fi preferat, nu fără temeiuri „enesciene", Beethoven şi Brahms... Deficienţe de structură, concepţie şi semnificaţie repertorială şi de programe pe care, din fericire, le-a împins în penumbră minunata interpretare, în încheierea manifestărilor, a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven — inimoasei orchestre botoşănene alăturîndu-li-se soliştii vocali Georgeta Stoleriu, de la Conservatorul din Bucureşti, Steliana Calos, de la Filarmonica din Bucureşti, Ştefăniţă Lascu şi Pompei Hărăşteanc, de la Opera din Capitală, Corul Gavriil Musicescu, de la Filarmonica din Iaşi, pregătit de Ion Pavalache, şi Corul din Botoşani, „Armonia", pregătit de Nicolae Ursu. Ca şi *Poema Română*, *Oda Bucuriei* răsuna şi era mult aplaudată la Botoşani tocmai în 1 octombrie, „Ziua Internaţională a Muzicii".

O încununare artistică şi în acelaşi timp o legătură de înaltă semnificaţie, prin Enescu-Beethoven, între naţional-universal.

Eugen PRICOPE

ARAD

„Gala tinerilor concertiști" la a 60-a ediție

Cea de a 60-a ediție a manifestărilor desfășurate sub genericul „Gala tinerilor concertiști", ediție desfășurată în minunata sală a Palatului Cultural, cu concursul Orchestrei Simfonice din Arad, invită în mod firesc la a face un succint bilanț retrospectiv.

Pe parcursul a nouă ani Colegiul Criticilor Muzicali din cadrul Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică, A.T.M., a desfășurat o asiduă muncă de depistare, de selecție, de promovare a tinerilor interpreți în manifestări cu caracter preponderent concertant, susținute în compania diferitelor colective simfonice ale țării, a unor maeștri de prestigiu ai artei dirijorale. Aici au evoluat, încă din primele ediții, din toamna anului 1980, pianiști ca Dana Borșan, Andrei Deleanu, Mihai Ungureanu, Sorin Petrescu, Valeriu Rogacev, violoniști ca Luminița Petre-Rogacev, Cristina Anghelescu, Liviu Prunaru violonceliști cum sînt Marin Cazacu, de exemplu, sau un oboist de nivelul lui Florin Ionoaia, mulți dintre aceștia deveniți apoi soliști ai filarmonicilor țării. Peste 700 de evoluții solistice au putut fi urmărite, astfel, pe parcursul a nouă ani, în cele 60 de ediții ale galei, ediții ce au revelat dimensiunile impresionante ale talentelor noastre precum și valoarea de eficiență artistică a pedagogiei muzicale românești.

La mijloc de septembrie, au putut fi urmărite la Arad treisprezece evoluții interpretative datorate unor tineri proveniți din diferitele nivele ale învățămîntului nostru artistic, de la cel gimnazial pînă la cel postuniversitar, tineri aflați în compania reputatului muzician și dirijor Nicolae Boboc. Detaliind evoluțiile pianistice voi începe cu aceea a celei mai tinere participante a galei, pianista Andreea Butnaru, elevă a liceului bucureștean de artă, în *Concertul în re major* de Haydn, lucrare susținută cu un evident antren interior, cu o propulsie dinamică, poate prea pronunțată, ce trebuie să facă loc, treptat, unei declamații muzicale mai suple, mai luminoase. Mai mare cu cîțiva ani, pianista Mirabela Dina parcurge actualmente anul final gimnazial al liceului de artă din Craiova: *Concertul în si bemol major* de Beethoven — a fost posibilă prezentarea doar a părții a 2-a și a 3-a ale lucrării, — a beneficiat de o redare atent echilibrată, cu o structurare firească a momentelor evoluției muzicale, cu o dezinvoltură pianistică judicios înțeleasă la nivelul stilului clasicismului muzical vienez, aspecte ce o plasează pe tînăra interpretă într-un moment nou, superior, al propriei evoluții muzicale. Aflată într-un alt stadiu al evoluției artistice, pianista Viorala Ciucur, — studentă a Conservatorului bucureștean —, parcurge actualmente, cu evident folos profesional, stadiile avansate ale cunoașterii artistice, ale redării diferențiate la nivelul mijloacelor, în zone stilistice atît de diferite cum sînt cele reprezentate de *Sonata în fa diez minor* de George Enescu — au fost prezentate părțile 1-a și a 2-a ale lucrării, precum și de *Concertul nr. 1* de Serghei Rahmaninov.

În ceea ce-i privește pe violoniștii prezenți în gală, marele spectacol al virtuozității intrumentale i-a aparținut lui Valentin Năstasă, absolvent în acest an al conservatorului bucureștean; *Concertul nr. 1* de Wieniawski, — lucrare foarte rar prezentată în sălile de concert datorită enormelor dificultăți tehnice cu care este confruntat solistul —, a fost prezentat de tînărul solist în sensul acelei strălucirii virtuoze ce înnobilează substanța muzicală-artistică destul de inconsistentă a lucrării. Valoarea de excepție a acestei interpretări, după părerea mea, o reprezintă nu atît latura de motricitate — de altfel admirabil pusă la punct, cît mai ales gîndirea timbrală, ea însăși spectaculară, probînd nivelul superior al profesionalismului violonistic; în această privință trebuie menționat că, în concertul cameral, *Adagio și fuga în sol minor* de Bach a beneficiat în aceeași interpretare, de o bună realizare tehnică, dar care nu poate să constituie, în continuare, principala condiționare a versiunii datorate atît de înzestratului violonist care este Valentin Năstasă.

Dintre celelalte evoluții violonistice o voi menționa în primul rînd pe aceea datorată lui Titus Fluieraș, elev al liceului clujean de artă, în *Concertul în la major* de Mozart, interpret probînd o bună pregătire violonistică ce trebuie condiționată în continuare de un sporit autocontrol; la rîndul său Radu Blidaru, de la liceul timișorean de artă, în Poemul *„Tzigane"* pentru vioară și orchestră, de Ravel etalează impresionante disponibilități violonistice, din păcate handicapate în acest moment de limitele unui instrument neadecvat.

Absolventă în acest an a conservatorului clujean, flautista Victoria Stan demonstrează, — atît în realizarea *Concertului în mi minor* de Saverio Mercadante —, prima parte a lucrării, cît și în interpretarea celor trei *„Fantezii"* pentru flaut solo de Telemann — o bună pregătire instrumentală ce pornește de la o adecvată „poză" a tonului. La rîndul ei soprana Ștefana Tiron, — interpretă a celor două arii de Mozart — ni se dezvăluie drept o muziciană de remarcabilă ținută stilistică, slujită fiind de un timbru vocal de o impresionantă claritate și luminozitate.

Am apreciat, de asemenea, la violonistul Ion Minciu, student al Conservatorului bucureștean, un lăudabil efort de autocontrol, în redarea riguroasă a *Sonatei în sol minor* de Bach, precum și o adecvată colaborare camerală în ceea ce privește realizarea *Sonatei în fa major pentru violoncel și pian* de Brahms: am în vedere simțul special al relaționării în ansamblu pe care îl dezvoltă pianistul Adam Ronai aflat, de această dată, în colaborare cu violoncelistul Călin Mureșan, student al conservatorului clujean, interpret dotat cu o vie inteligență muzicală. La rîndul său, violoncelistul Albert Markos — recent admis la conservatorul clujean, ni se dezvăluie — în paginile *Concertului în la minor de C. Saint-Saëns*, — drept un interpret de autentică sensibilitate muzicală, capabil de performanțe remarcabile atunci cînd strădania autodepășirii apare, însoțită ca în acest caz, de o judicioasă și fermă îndrumare profesională.

Voi menționa, de asemenea, faptul că primul concert simfonic al galei arădene a fost condus de foarte tînărul dirijor Dan Rațiu, — student al Conservatorului bucureștean, discipol al maeștrilor Constantin Bugeanu și Horia Andreescu —, muzician în devenire pentru care funcționalitatea gestului constituie reflexul firesc al unei inteligente abordări a textului muzical. Să amintim, în același context, efortul — pe tărîmul perdagogic-interpretativ — al unor muzicieni de prestigiu profesional cum sînt Cornelia Bronzetti, Constantin Ionescu-Vovu, Gavril Costea, Ilse Herbert, Ana Pitiș, Ioana Minei, precum și mulți alții cărora le datorăm ascensiunea profesională remarcabilă a acestor tinere talente.

Dumitru AVAKIAN

SLOBOZIA

„Gala recitalurilor" — ediția a VI-a

În sala Sindicatelor din Slobozia, am avut ocazia să încerc tentarea spre marea muzică a sute de elevi, cu ocazia unui concert-lecție intitulat „De ce iubim muzica", putînd fi considerat ca o *uvertură* la cea de a VI-a ediție a „Galei recitalurilor", organizată, cu o consecvență lăudabilă, în fiecare an

la sfîrșit de septembrie, de către forțe favorabile culturii din Ialomița, în colaborare cu Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. Climatul acestei întîlniri a fost deosebit de plăcut, tinerii dovedindu-se sensibili la argumentarea importanței artei sunetelor în viața fiecărui om și urmărind exemplificările (— pe „viu" și pe disc —) cu o atenție mai mult decît lăudabilă. M-au bucurat și observațiile unei profesoare de muzică locale, care mi-a spus că ar fi trebuit să accentuez mai mult exigențele puse înaintea celor ce se încumetă să dea examene de intrare în învățămîntul artistic, iar în ce privește istorisirea despre Busseto și locurile natale ale lui Giuseppe Verdi că ar fi fost necesară sublinierea faptului că locuitorii regiunii practicau amator muzica în reuniuni de tot felul și că numai în felul acesta a fost posibilă ridicarea dintre ei a unui geniu cinstit de întreaga omenire. Remarcile erau juste, deși făcute cu un ton cam posac, dovedind că truda celor ce doresc să se adreseze auditoriului celui mai tînăr și îndrumătorilor lui este urmărită cu atenție și deci din plin justificată. M-a bucurat și faptul că talentul studentului Conservatorului din Iași — Daniel Pârvu — a fost salutat cu atîta căldură și simpatie de către cei ce se pot considera colegii lui de generație. Pârvu, dealtfel, pe care l-am remarcat în mod deosebit cu prilejul reuniunii „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, din primăvara 1989, are un mod cît se poate de convingător de a transmite pasiunea puternică pentru muzică, angajarea totală a interpretului în slujba gîndului componistic pe care îl tălmăcește. Atacarea *Sonatelor* de Domenico Scarlatti se face cu vioiciune și ascuțime de spirit, muzica degajînd fervoare și în același timp lumină mediteraniană. Virtuozitatea consumată este strict *muzicală*, accepțiunea de *exerciții* atribuită de genialul clavecinist textelor sale rămînînd totuși subsidiară pentru melomanul de astăzi față de sclipirea inspirației și agrementul înveșmîntării ei instrumentale. Pe cu totul alt plan, *Sonata în do minor KV 457* de Mozart (ascultată în întregime în recitalul lui Pârvu, în seara următoare), a avut concentrare și dramatism, construcție strictă și proporționare judicioasă a contrastelor, desfășurare melodică de suflu larg în *Adagio*, șfichiuire autoritară și adecvată „tăiere din scurt" a frazelor în final. Reluată din anii de studiu mai vechi, *Toccata* de Remus Georgescu și-a găsit și ea în Daniel Pârvu un interpret riguros și decis, asprimile concluziei, cu repetări insistente de acorduri disonante, dobîndindu-și savoarea așteptată.

În prima seară a „Galei" (29 septembrie), am avut o etalare grăitoare a stadiului actual de dezvoltare a unei tinere cîntărețe de finețe și în același timp de inteligentă definire a ariilor stilistice diverse — Ruxandra Donose. Ea a înfățișat un program amplu de lieduri și arii din care a rezultat tendința de diversificare a intențiilor interpretative în funcție de genul abordat, dar bineînțeles și de consonanța cu propriile afinități. Ne-am bucurat să o aflăm aparținînd unei accepțiuni contemporane a specificității de mezzosoprană, în care primordial dezvoltate sînt suplețea, expresivitatea neagresivă a vocii și mai puțin patosul — în alte, atîtea cazuri, supralicitat — al gravelor. Totuși, apropiate îi sînt în special eroinele *de operă*, cu atît mai atractive cu cît sînt definite cu spiritualitate și intuiție sensibilă, fără îngroșări fals temperamentale. Aria lui Orlovski din *Liliacul* de Johann Strauss a inclus o ușoară ironizare a personajului, prinț snob și ușor blazat, aria *Dalilei* din opera lui Saint-Saëns a fost pătrunsă de o patimă filtrată de reținerea și discreția atît de plăcute ale tinerei artiste, *Seguidilla* din *Carmen* de Bizet a mers către un pitoresc de bun gust și muzicalitate. Este clar că idealurile unor Teresa Berganza sau Frederica von Stade îi sînt apropiate și tinerei noastre cîntărețe, care se dedică reprezentării caracterelor atribuite de creatorii de teatru muzical tipului ei de voce cu păstrarea neștirbită a *ținutei*, convinsă fiind că puterea de vibrație a creației interpretului nu scade — ci dimpotrivă dobîndește rezonanțe semnificative în sensibilitatea publicului de astăzi — prin această creionare nuanțată. Este în fond o atitudine care solicită și rafinarea evoluată a gustului auditoriului — ceea ce mi se pare deosebit de pozitiv pentru artiștii contemporani. Nu mă pot opri la fiecare piesă a programului, dar nu pot uita ecoul deșteptat în fantezia foarte tinerilor ascultători de cîntecul *A venit un lup din crîng* (versuri de George Coșbuc) al lui Gheorghe Dima, povestit cu haz muzical direct de Ruxandra Donose sau (la alta extremă stilistică) de culorile fin pastelate ale melodiilor de Debussy și George Enescu. În concluzie, a fost o prezență — la pian colega de generație a cîntăreței, pianista Corina Ilieș-Ibănescu — de aleasă muzicalitate, penetrantă și rafinament, care dovedește cît de plăcută poate fi o voce, chiar și „netunătoare", cînd este dublată de calitățile esențiale, de comprehensiune și pătrundere a adevărurilor interioare ale creațiilor abordate.

În aceeași seară, am ascultat cu deosebit interes o formație de trio, alcătuită din talente proeminente ale studenților instrumentiști de la București și Cluj-Napoca: Liviu Prunaru — vioară, Diana Ligeti — violoncel, Valeriu Rogacev — pian. Este emoționantă năzuința acestor interpreți — colegi și prieteni — de a-și ajusta temperamentele puternice, de a-și modela individualitățile pentru a constitui o formație unitară. Pentru moment, vibrația cea mai adecvată pentru tipul de expresie cameral a găsit-o violoncelista Diana Ligeti: totuși, i-am aflat în unele momente foarte apropiați, în special pe violonistul Liviu Prunaru, cu susținerea de distincție a pianului stăpînit de Valeriu Rogacev și atunci am asistat la reușite concludente, cum au fost paginile din *Trio-ul nr. 1 în mi minor* de Șostakovici — îndeosebi *Lento*. Desigur și *Trio-ul nr. 1 în re minor* de Schumann este admirabil ales pentru a sluji reunirii sufletești a celor trei componenți ai formației și nu ne îndoim că, ținînd seama de momentul cînd așternem aceste rînduri, apropiatul concert de la studio-ul Ateneului va fi constituit încă o treaptă prețioasă în consolidarea valoroasei echipe.

În încheiere, să semnalăm evoluția aproape spectaculoasă — am spune — a tinerei violoniste Irina Mureșanu, elevă a Liceului de artă „George Enescu", care a apărut în „Gala" de la Slobozia acompaniată de o parteneră de excepție, pianista și muziciana Viorica Rădoi. În recitalul din 30 septembrie, am asistat la adevărat sclipiri interpretative. *Sonata în si bemol major, KV 378*, de Mozart a avut spontaneitate și nerv, fără să treacă dincolo de limitele stilistice auto-impuse: vibrato-ul violonistei a vădit penetrantă emoțională dar nu a atins teritorii stilistice străine. Tot așa, *Adagio și Rondo în la major* de Schubert, lucrare inclusă în programul concursurilor de vioară recente, a evidențiat chipul în care Irina Mureșanu știe să încadreze figurile ritmice capricioase într-o frază largă și cu simț melodic continuu prezent, respectînd atît sorgintea clasică a multor pagini schubertiene, cît și duhul vienez de epocă de care nici o notă a poetului romantic al sunetelor nu este străină. Am păstrat înadins pentru sfîrșit ceea ce constituie biruința esențială a violonistei, bine înțeles secondată la un nivel deosebit de însoțitoarea ei din fața claviaturii: *Sonata „torso" în la minor* de George Enescu. Sesizarea tuturor meandrelor dificilei scrieturi violonistice enesciene, găsirea exact a acelui climat emoțional în care această pagină, pînă mai ieri necunoscută, își dobîndește adevărata identitate de bună soră — ca nivel valoric și climat sonor — a *Sonatei a treia pentru pian și vioară* a lui Enescu, într-un cuvînt planarea în înălțimile atmosferei atît de specifice și greu definisabile ale muzicii marelui compozitor român, dau interpretării la care am asistat, în „Gala" de la Slobozia, semnate de Irina Mureșanu (la pian Viorica Rădoi) greutatea specifică a clipelor concertante de excepție.

A. H.

Obiceiuri tradiționale din Banat

Zona Banatului este, se știe, o străveche vatră folclorică cu tradiții înrădăcinate adînc în conștiința locuitorilor, legate atît de muncile agrare, cît și de obiceiurile familiale.

Ansamblul „Banatul" din Timișoara a realizat, de curînd, o interesantă îngemănare a acestor momente definitorii în viața satului românesc, într-un spectacol intitulat sugestiv „Anotimpuri", marcînd, în paralel, riturile agrare specifice fiecărui anotimp și ceremonialul constituirii tinerelor perechi, de la cunoașterea lor pînă la nuntă. Iarna, în cetele de colindători, tinerii se cunosc, primăvara prietenia se întărește printr-un obicei al locului numit „Mătcălău", simbolizînd, de fapt, legătura umană ce se creează între tineri ; vara, în anotimpul culesului, tînărul construiește casa ce va deveni căminul tinerei familii, pentru ca toamna, după culesul roadelor cîmpului, să aibă loc nunta, desfășurată după ritualul specific bănățean, la care ia parte toată comunitatea satului. Cu această ocazie, fetele tinere intră în joc pentru prima oară, însoțite de o frumoasă urare făcută de cei prezenți : „Sub picioare ți-e neamul bătrîn / Înainte ți-e neamul cel tînăr / Tu să calci cu grijă pămîntul / Și să joci cu omenie jocurile". Este, de fapt, momentul în care ciclul perechii se reia, pentru a fi continuat într-o desfășurare similară celei abia încheiate.

Într-o formulă inedită, spectacolul face apel la momente caracteristice unui folclor ancestral, în cele mai diverse forme de expresie, vorbind despre rosturile existenței umane, despre comportamentul omului în fața vieții, despre demnitate și înțelegere umană. Este o modalitate de readucere, pe scenă, a folclorului autentic, a cîntecelor și dansurilor legate direct de aceste obiceiuri, rezultat al unei îndelungi cunoașteri, într-o adevărată școală de preluare a folclorului, de cercetare și culegere, care la Timișoara are deja o tradiție de ani, pe care directorul ansamblului, Gelu Stan, și coregraful Emil Dumitru, o coordonează și îndrumă cu competență.

Un alt obicei al locului, Nedeea, a fost prezentată într-un spectacol susținut de orchestra și ansamblul de dansuri al Regionalei C.F.R. Timișoara, dirijor Nicolae Miu, la care au fost invitați să participe soliști cunoscuți din diferite zone ale țării — „La Nedee în Banat / Azi cu drag ne-am adunat / Să petrecem împreună / În cîntec și voie bună / Și-așa cum am poruncit / Goști de fală ne-au venit / Muzicanți din Timișoara / Cîntăreți din toată țara / Toate-s gata / Pita-i coaptă / Nedeea poate să-nceapă" — cuvinte ce preced desfășurarea Nedeii, sărbătoare a satului la care este prezentă toată obștea. *Tineri* interpreți aflați la prima *confruntare* cu publicul — Carmen Oprinescu, Sorina Giulvăzan, Rominița Iucu, Alina Ștefănescu — au evoluat cu siguranță alături de personalități recunoscute ale cîntecului popular — Florica Faur (Bihor), Ileana Constantinescu (Oltenia), Lia Lungu (Banat), Nicolae Furdui Iarcu (Alba), Valeria Peter-Predescu (Năsăud) și Tiberiu Ceia (Banat), care au încîntat prin frumusețea melodiilor prezentate, doinele și baladele alternînd cu viguroase ritmuri de joc. Prezența permanent a dansatorilor, evoluția lor elegantă și spectaculoasă, momentele orchestrale cu secvențe solistice bine realizate, au asigurat cursivitatea și fluența întregului spectacol, desfășurat sub semnul autenticității și bunului gust. Regia a aparținut Liei Lungu și lui Nicolae Miu.

Vorbind despre perpetuarea și valorificarea obiceiurilor tradiționale bănățene, trebuie amintit și „Obiectul de cătănie" prezentat de tineri interpreți pregătiți sub îndrumarea Liei Lungu, care, în doar 4 minute, au realizat o secvență de un lirism și o expresivitate impresionante, surprinzînd plecarea la oaste a feciorilor petrecuți cu drag de tinerele fete.

Trei momente distincte dovedind varietatea și bogăția folclorului bănățean, pe care cercetători și culegători de folclor entuziaști au reușit să-l valorifice scenic într-un mod cu totul deosebit, antrenînd în acest demers și numeroși tineri, care astfel vor duce mai departe moștenirea folclorică în formele sale complexe.

A. F.

Simfonicele Filarmonicii „George Enescu"

Primele două concerte din luna octombrie (joi 5, vineri 6) ale orchestrei simfonice a Filarmonicii George Enescu (imediat după turneul din Uniunea Sovietică) au coincis cu deschiderea stagiunii 89—90 a formației. Mihai Brediceanu a alcătuit acest prim program — Enescu, *Suita I* și Brahms, *Dublul concert pentru vioară și violoncel* și *Simfonia a IV-a* — sub semnul generozității melodice, ce-și păstrează neștirbit atracția față de cele mai largi pături ale ascultătorilor.

În *Suita I* Mihai Brediceanu lasa muzica să curgă și să fiinţeze prin propriile-i resurse, neintervenind, aparent, decît arareori, pentru a lumina anume o culoare fastuoasă, sinteza interferenței unor timbruri vibrante, sau o mișcare unduioasă ce dezvăluie neașteptat imaginea în întregul ei.

Sunetul orchestrei, sunetul ei colectiv, are o calitate mult îmbunătățită (comparativ cu stagiunea trecută, de pildă), e mai strălucitor, mai plin, lipsit de asperități, începe să recapete acea individualitate — familiară nouă dar atît de greu de descris —, care a singularizat Filarmonica printre celelalte orchestre. Poate și din acest motiv ne-au plăcut cum au sunat *Suita* de Enescu și *Simfonia* de Brahms : mișcarea așezată, la limită, ar fi trebuit să atragă după sine o rarefiere a tensiunii dar tocmai consistența sonoră, de care vorbeam, a salvat muzica de căderea în această stare inertă, ba chiar dimpotrivă, i-a conferit o anumită monumentalitate.

Cît privește interpretarea *Dublului* de Brahms avem de făcut cîteva observații, aproape inevitabile am putea spune. Alcătuirea unui cuplu, de sonate sau concertistic, presupune la cei doi instrumentiști calități comune sau apropierea cît mai strînsă posibilă a lor, cum bine se știe. Există un disc cu acest concert, în care David Oistrah și Pierre Fournier etalează o incredibilă unitate, instrumentală și interpretativă, ideală sub acest raport. În concertele de la Ateneu, cei doi soliști sovietici, violonistul Levon Ambarțumian și violoncelistul Aleksandr Kneazev, deși excelenți interpreți, fiecare în parte, n-au reușit, împreună, să împlinească exigența amintită. Violonistul, mai reținut, mai intelectualizat, violoncelistul mai expansiv, își modelau diferit sonoritatea și frazarea nu atît datorită unei neconcordanțe a intențiilor expresive cît, mai ales, temperamentale. Ori componenta temperamentală, implicațiile ei psihice profunde, aproape incontrolabile, sînt în consecință mult mai greu de mlădiat dacă admitem că temperamentul determină stilul personalității și în aceeași măsură al interpretării.

★
★ ★

Printre nesfîrșitele și insidioasele poluări pe care ne face să le îndurăm civilizația contemporană, cele care interferează domeniul artei par cele mai grave datorită dublei lor agresiuni directe — fizică și psihică. De obicei, cu cît o muzică e mai săracă în substanță, cu atît mijloacele ei tehnice de redare sînt mai stridente. Nu e curios, în acest cadru, să se mai scrie muzică, pentru fi ava voce a clavecinului ? Sau această deliberată întoarcere rousseau-istă spre candoarea preclasică semnifică tocmai reacția

spiritualității noastre, păstrătoare, în subconștientul ei, de orizonturi mai senine ?

Înclinăm să credem că aceasta este motivația compunerii unui concert pentru clavecin și orchestră de către Eduard Terényi, intitulat *Creanga de aur*, pe care l-am ascultat, ca piesă de deschidere, în concertele din 12 și 13 octombrie ale Filarmonicii George Enescu. De unde titlul său metaforic *Creanga de aur ?* Concertul pentru clavecin, percuție și orchestră de cameră, declară compozitorul, este al șaptelea dintr-un ciclu de 12 concerte în stil baroc dar împreună cu alte trei alcătuiește un subciclu de *Anotimpuri muzicale*, ca un omagiu adresat astfel maestrului barocului italian — Vivaldi. Aluzia din titlu se referă la o floare ce apare primăvara *(Ploaie de aur)* și în acest fel concertul de claavecin r fi primul segment al Anotimpurilor muzicale, o Primăvară.

Atmosfera pe care o aduce muzica lui Eduard Terényi, justificată prin regăsirea melodicității, a lumii tonale și a unor structuri tipice epocilor muzicale antecedente, însă impregnată cu elemente sonore moderne, reprezintă sentimntul unui etos baroc modelat prin filtrul mentalității contemporane, care-și caută afinități uitate dar presimțite. Încercarea prezintă un deosebit interes și atractivitate, atît în plan muzical cît și în acela al afinităților semnalate mai sus, ca tentativă de relevare a unității creației culturale în ansamblul ei.

Acuratețea redării, datorată clavecinistei Ecaterina Botar, dirijorului Mircea Cristescu și formației camerale a Filarmonicii, merită de asemenei evidențiată și apreciată laudativ.

O a doua piesă solistică a programului — *Concertul pentru vioară nr. 1 în fa diez minor*, de Henryk Wieniawski, ne-a plăcut mult mai puțin. Știm că pentru mulți ascultători volutele și arabescurile sonore, ce-i drept strălucitoare, ale *Concertului*, sînt un prilej de delectare și aaș se și explică succesul audiției. Numai că toate acestea sînt podoabe ale înfățișării — simplă virtuozitate — și nu e cazul să se lăsăm încîntați de facilitatea amăgitoare a acestei muzici. E păcat ca tînărul violonist Gabriel Croitoru să-și irosească talentul și energia pentru a învinge, problematic, asemenea inutile dificultăți ce făceau deliciul unui public ale cărui exigențe estetice sînt demult perimate.

Cu cît mai frumoase au apărut *Călătoria lui Siegfried pe Rin* (din „Amurgul Zeilor") și mai ales *Preludiul și Moartea Isoldei* (din „Tristan și Isolda"), covîrșitoarea muzică wagneriană, cu dramatica ei aspirație spre ideal, deși n-am regăsit, sub bagheta lui Mircea Cristescu, înflorarea pe care o așteptăm de fiecare dată cînd reascultăm aceste pagini.

★
★ ★

Cariera dirijorală a lui Ilarion Ionescu-Galați, urmîndu-și curba sa ascendentă, a atins în ultimii ani punctul cel mai înalt. Viziunea sa plastică asupra muzicii îl determină să dea un relief deosebit de pregnant lucrărilor pe care le interpretează și pe care și le alege cu o intuiție sigură. *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz (programată în concertele din 19 și 20 octombrie) face parte din orizontul stilistic ce-i este propriu și îi pune relevant în valoare calitățile interpretative. Nu ne gîndim la știința propriu-zisă a dirijatului — cum se face forma, cum se instituie mișcarea, cum se ierarhizează propunerile tematice — pe care Ilarion Ionescu-Galați o stăpînește temeinic, oricum, dar care se presupune a fi, obligatoriu, în posesia tuturor dirijorilor profesioni.ti. Avem în vedere o calitate particulară, subsumîndu-le pe toate celelalte, și anume „imprevizatoricul ca sursă primară a oricărui act muzical", după cum spune Furtwängler, element ce contrabalansează consecința funestă a lipsei comuniunii de simțire, a tehnicizării excesive a cîntului orchestral.

Din programul concertului, în afara *Simfoniei fantastice* pe care am amintita-o, au mai făcut parte *Rapsodia română nr. 1* de Constantin Bobescu (o muzică scrisă cu meșteșug după modelul rapsodiilor enesciene) și *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră, în si bemol major*, de Johannes Brahms, al cărui solist a fost pianistul Andrei Deleanu. În acest amplu concert, atît de dificil ca tehnică și concepție, realizarea interpretativă a tînărului pianist nu a avut stringența și dezinvolturaa pe care i le cunoșteam. Tempo-ul prea lent al primei părți, fragmentarea continuității pentru a individualiza sensuri izolate, acorduri placate, cu o sonoritate tăioasă, lipsa de profunzime a sunetului în special (specificațiile calitative ale sonorității reprezentînd nuanțe stilistice definitorii), au fost tot atîtea minusuri ale interpretării lui Andrei Deleanu. E drept, alături de momente izbutite, ca trio-ul părții a doua, sau paginile elegiace ale părții a treia, dar, repet, izolate în ansamblu, lăsîndu-ne senzația absenței acelui suflu unitar care dă sensul final al formei.

★
★ ★

Impresia unei creșteri calitative a omogenității sonore a orchestrei Filarmonicii ni s-a confirmat în *simfonia Din lumea nouă* de Dvořák (piesă de rezistență a ultimelor două concerte ale lunii octombrie, 26 ș i27), sub bagheta lui Aurel Niculescu, Paradoxal însă, compartimentul cu cei mai înzestrați instrumentiști — vioara I — este și cel mai neunitar. O preocupare mai insistentă în ceea ce privește uniformizarea soluțiilor tehnice și mai cu seamă a participării egale în cînt, ar rezolva nu numai problema unui compartiment dar ar spori considerabil strălucirea întregii orchestre, știut fiind că primele viori hotărăsc, în majoritatea ca>urilor, calitatea ansamblului.

Aurel Niculescu a condus cu siguranță și într-o manieră clasică, să-ispunem așa, adică în acel stil dirijoral axat pe sobrietate, precizie și susținere a tensiunii, fără a-i lipsi diversitatea coloristică și dobîndindu-și unitatea printr-o fermă traducere a concepției interpretative.

Aceeași atitudine a avut-o dirijorul și în *Concertul pentru orchestră de coarde* de Remus Georgescu, lucrare structurată tensiv și dinamic, numai că orchestra de coarde nu și-a susținut pe de-antregul rolul, mai ales în momentele solistice, deloc dificile și totuși nrealizate.

Încîntătorul *Concert pentru două piane, în mi bemol major, K.V.365*, de Mozart, ne-a fost redat de doi artiști remarcabili — Valentin Gheorghiu și mai tînărul pianist elvețian Jean François Antonioli. Admirabilă, la amîndoi, era dispoziția cîntului care lasă în umbră orice artificialitate instrumentală pentru a regăsi plăcerea de a face muzică împreună și de a ne atrage și pe noi, cei din sală, în atmosfera de simplitate luminoasă care este întotdeauna efectu unei înzestrări adînci.

Dan SCURTULESCU

Concertele simfonice ale Radioteleviziunii Paul Popescu — Alexandra Guțu

Cum era și firesc, în anul celei de-a 45-a aniversări a actului de la 23 august 1944, primul concert al stagiunii RTV s-a deschis (în 5 octombrie) cu o lucrare închinată evenimentului : cantata *Eroii eliberării* de Laurențiu Profeta, pe versuri de Eugen Frunză. Sub bagheta dirijorului Paul Popescu, muzica aceasta deopotrivă frumoasă și accesibilă (îmbinînd cu abilitate ecouri din folclor și din genul ușor — deci din cele două domenii de cea mai largă popularitate ale artei sunetelor).

Primul concert al stagiunii RTV (5 octombrie) a fost dirijat de Paul Popescu.

Mai puțin ferm și precis ca de obicei a fost dirijorul în rolul de partener al violoncelistei Alexandra Guțu, interpretînd *Concertul în si minor* de Dvořák : numeroase decalaje între solist și orchestră, precum și de partener al violoncelistei Alexandra Guțu, interpretînd *Concertul în si minor* de Dvorąk : numeroase decalaje între solist și orchestră, precum și deficiențe de dozaj al intensităților au umbrit execuția. Poate este întrucîtva și vina protagonistei, care uzează de o agogică foarte liberă și de nuanțe prea discrete (în special în pasajele de virtuozitate, care astfel s-au estompat, văduvind lucrarea de forța și strălucirea ce-i sînt proprii).

În schimb, suita simfonică *Șeherezada* a beneficiat de o interpretare ce a exploatat cu inteligență și sensibilitate inspiratul amalgam de calități încorporate în celebra partitură a lui Rimski-Korsakov : monumentalitatea și fineței, forța și misterul, nervul și culoarea (splendid executate au fost solo-urile, în frunte cu acela al viorii — susținut de către concertmaestrul Mihai Brătășanu), viteza nebunească și lentoarea obsedantă.

Tribuna tinerilor interpreți

Ceea ce a distins această „Tribună" de majoritatea concertelor înscrise sub același generic este faptul că nu numai soliștii erau, aici, tinerii — ci și dirijorulu : Florin Totan. Și că, deci, alături de lucrările concertante obișnuite, în program figura și o pagină orchestrală, menită să pună în lumină, mai deplin, calitățile acestuia — ceea ce s-a și întîmplat, grație preciziei, vigorii și simțului coloristic cu care Florin Totan a interpretat, în final, *Patru interludii* din opera *Peter Grimes* de Benjamin Britten.

Partener atent și plin de înțelegere față de experiența concertistică mai redusă a soliștilor pe care îi acompania, dirijorul Florin Totan aa condus însă, mai întîi, *Concertul în do major* de Haydn — avînd-o drept protagonistisă pe violoncelista Diana Ligeti —, *Simfonia spaniolă* de Lalo — alături de violonista Mihaela Smolean — și *Concertino* de Weber — secondîndu-l pe clarinetistul Dan Avramovici. Cu toată diferența de vîrstă și nivel de pregătire între cei trei instrumentiști (Diana Ligeti și Mihaela Smolean fiind încă studente — la Cluj-Napoca, prima, și la București, cea de a doua —, iar Dan Avramovici, absolvent de acum trei ani al Conservatorului din București, avînd deja un palmares în care figurează premii internaționale cucerite la Markneukirchen și Roma), o aceeași victorioasă explozie a talentului a aureolat evoluția tuturor. Diana Ligeti strălucește printr-un sunet amplu, prin vigoareaa și perfecțiunea execuției, ca și prin interesul pe care-l suscită cadențele solistice compuse de ea însăși. Mihaela Smolean adaugă la strălucirea virtuoză o sensibilitate ardentă, dublată de o discreție și un bun gust ce îi conferă o alură de solistă împlinită. Iar Dan Avramovici impresionează prin căldura sensibilității și fantezia elanului romantic pe care le subordonează partiturii.

Într-un cuvînt, cea dintîi „Tribună a tinerilor interpreți" din actuala stagiune (ce a avut loc în 12 octombrie) a reunit patru valori certe ale noii școli românești.

Ovidiu Bălan — Valentin Gheorghiu

De fapt Valentin Gheorghiu n-a fost singurul solist al concertului dirijat (în 19 octombrie) de către Ovidiu Bălan : alături de el au evoluat, în *Triplul* beethovenian, violonista Cristina Anghelescu și violoncelistul Alexandru Moroșanu. Dar, cum — după pauză — pianistul a mai interpretat și *Rapsodia* lui Rahmaninov *pe o temă de Paganini*, am socotit că i se cuvine a sta singur, alături de dirijor, în titlul cronicii. Mai cu seamă că, dacă *Rapsodia* (cîntată cu o pasiune și un relief dramatic prin care Valentin Gheorghiu — echilibratul, apolinicul Valentin Gheorghiu — se exteriorizează arareori, preferînd îndeobște extrema sobrietate a expresiei) a insuflat publicului un entuziasm de nedescris, manifestat prin minute în șir de aplauze scandate, ovații și solicitări de „bis", *Triplul concert* a produs specialiștilor surpriza fericită a acordului desăvîrșit între soliști — acord ce i se datorează în cel mai înalt grad pianistului. Acord foarte dificil de obținut (atît ca precizie intonațională și ritmică, precum și ca viziune interpretativă) atunci cînd cei trei instrumentiști nu numai că nu practică sistematic împreună muzica de cameră, dar chiar și ocazional se pot întîlni destul de rar spre a lucra o asemenea partitură, fiind fiecare solistul unei alte filarmonici din alt oraș (București, Craiova și Iași). Desigur, succesul interpretării s-a datorat și formei excelente în care s-a aflat violoncelistul (Alexandru Moroșanu parcurgînd, în mod evident, un spectaculos proces de autodepășire), pe umerii căruia se sprijină greutatea unei partituri de extremă dificultate tehnică, și — de asemenea — siguranței pe care o prezintă întotdeauna valoarea violonistei Cristina Anghelescu. Dar reunirea tuturor acestor elemente sub înrîurirea științei și inteligenței interpretative a marelui muzician care este Valentin Gheorghiu a fost aceea care a determinat, în cele din urmă, calitatea de eveniment a execuției *Triplului concert* al Titanului.

Tot astfel, prezența dirijorului Ovidiu Bălan a fost de natură să imprime orchestrei, în acompaniament, acuratețea și supleța indispensabile unei bune interpretări a paginilor concertante, iar în cele două partituri simfonice ale programulu — uvertura *Leonora nr. 3* de Beethoven și *Preludiu și Fugă (Toccata)* de Constantin Silvestri —, rînd pe rînd, dramatismul eroic și, respectiv, forța tensională produsă de ciocnirea stărilor contradictorii. De altfel, lucrarea lui Silvestri, ce a încheiat culminant programul, s-a remarcat și printr-o viziune dirijorală personală, ce înlănțuie mai strîns, într-o contituitate organică, misterul sumbru, amenințător al *Preludiului* și delirul contaminant al *Toccatei*, evoluînd într-un accelerando exploziv.

Horia Andreescu — Dan Grigore

Nu întîmplător concertul din 26 octombrie, închinat Zilei Națiunilor Unite, a fost încredințat de către organizatori dirijorului Horia Andreescu și pianistului Dan Grigore : cei doi mari artiști se află indiscutabil la zenitul carierei și totodată la acela al aprecierii lor de către public. Așa se face că Studioul de concerte al RTV devenise neîncăpător și că fiecare piesă din program era urmată de interminabilele rafale de aplauze și ovații. Entuziasmul auditoriului era determinat atît de calitatea execuției orchestrale (rar de tot întîlnită aici la asemenea parametri — așa cum o dovedea, cel mai convingător, evoluția partidei de violoncele în scherzo-ul *Simfoniei a V-a* de Beethoven, condus într-un tempo incredibil), cît și de autenticitatea și originalitatea viziunii interpretative. Căci, așa cum în concepția lui Horia Andreescu *Poema Română* a lui George Enescu își dezvăluie sugestivitatea vizuală cu o forță cuceritoare, ca și modernitatea-i surprinzătoare pentru o partitură de extremă tinerețe a autorului, iar *Simfonia Destinului* își deplasează centrul de greutate asupra scherzo-ului (care-și dezvăluie, la rîndu-i, modernitatea scriiturii ce anticipă la un moment dat — în secțiunea în pizzicato —

Visul unei nopți de sabat din *Fantastica* lui Berlioz), încărcat cu chintesența întregii drame, tot astfel *Imperialul* capătă, în interpretarea lui Dan Grigore — și în aceea, intim asumată, a dirijorului — expresia cea mai adecvată numelui pe care *Concertul nr. 5* al Titanului l-a primit : expresie țesută din strălucire și forță, din elegență și perfecțiune cu adevărat majestuoase. Iar avalanșa de „bis"-uri oferite de Dan Grigore la cererea mereu reînnoită a publicului și-a găsit pandantul, după încheierea programului, în căldura cu care publicul l-a răsplătit pe Horia Andreescu pentru acest concert de excepție, ce va rămîne vreme îndelungată gravat — cu valoare de eveniment — în memoria melomanilor.

Luminița VARTOLOMEI

Un eveniment al actualei stagiuni de concerte — integrala sonatelor beethoveniene pentru pian

Inițiativă pe cît de valoroasă în sine pe atît de utilă, prezentarea ciclului integral al sonatelor beethoveniene pentru pian în Studioul de concerte al Radioteleviziunii trebuie salutată drept un act de cultură menit a înlesni publicului mai tînăr contactul cu marile capodopere ale culturii universale. La noi sau pe alte meridiane culturale, ediția integrală a acestor sonate se prezintă, de obicei, în viziunea unui unic artist interpret, marcînd punctul de vedere temeinic fundament al unei personalități mature ce își formulează concluziile unor prelungite și rodnice meditații ; cu mai bine de un deceniu în urmă, în viața noastră de concert, în sala mare a Ateneului Român, ciclul integral al sonatelor beethoveniene a fost prezentat de Gheorghe Halmoș, o parte dintre sonate fiind, ulterior, înregistrate în studiourile Radiodifuziunii Române ; s-a încercat, atunci, definirea unui punct de vedere academic, interpretul mobilizîndu-și ultimele resurse în finalul carierei sale.

De această dată, în Studioul de concerte al Radioteleviziunii, actuala ediție a ciclului sonatelor beethoveniene pare a fi susținută — grație strădaniilor criticului muzical Iosif Sava — de o motivație prioritar educativă cu totul lăudabilă ce vizează în primul rînd publicul tînăr. Desfășurate pe o perioadă de 6 luni, cele 11 concerte a'e ciclului sînt prevăzute a beneficia de comentariul atît de pertinent al compozitorului și profesorului Ștefan Niculescu ; analitică, fără a pierde însă contactul cu publicul meloman, expunerea domniei sale este vădit ancorată în contextul muzical al structurilor beethoveniene prezentate.

Analizînd componența grupului de interpreți invitați să participe la realizarea propriu-zisă a ciclului, voi menționa faptul că alegerea este largă, de loc limitativă, de la nivelul maeștrilor, al soliștilor de vădită circulație în viața noastră de concert, la acela al studenților conservatoarelor sau al elevilor deosebit de dotați ai liceelor de artă. Se demonstrează astfel, o dată în plus, că tînăra generație de interpreți dispune nu numai de o firească deschidere față de marile valori ale clasicismului muzical, dar, în egală măsură, de acel temeinic arsenal de mijloace capabile a transpune în fapt sonor-artistic măreția gîndirii componistice beethoveniene ; se dedonstrează că educația muzicală-artistică a tinerilor interpreți dispune de o bază bună, de o formație clasică bine consolidată.

Susținut în ziua de 17 octombrie, primul concert al serialului beethovenian i-a avut drept protagoniști pe pianiștii Dana Borșan — interpretă a Sonatelor *op. 31 nr. 2, în re minor,* supranumită „cu recitativ", și *op. 101, în la major,* pe de o parte, și pe Gabriel Amiraș, pe de alta, interpret al *Sonatei p. 109, în mi major.* Indiscutabil, cel mai împlinit moment interpretativ al serii de muzică l-a constituit prezentarea *Sonatei în re minor,* realizată în sensul unei coeziuni ferme a elementelor discursului muzical, cu o determinare expresivă clară și nu șarjată a evenimentelor muzicale ale lucrării, cu o succesiune perfect logică a acestora în planul programului psihologic al sonatei, cu o susținere timbral-sonoră de o acuitate impresionantă ; următoarea *Sonată, în la major,* una dintre cele mai dificile ale întregului ciclu, a fost — în schimb — redată cu destule deficiențe de ordin tehnic, prezente circumstanțial și, probabil, determinate de o discontinuă concentrare în cînt. Ultima lucrare a concertului, *Sonata op. 109, în mi major,* a dispus de o linie a construcției admirabil trasată, de o manieră poate prea demonstrativă atît a jocului pianistic cît și a intențiilor de structurare a momentelor evoluției muzicale, cu o pedalizare deseori prea pronunțată, ce atenuează claritatea însăși a declamației muzicale, de altfel concepută și realizată în mod unitar.

Dumitru AVAKIAN

Un „olimpian" al clarinetului

Tot mai des se vorbește în ultima vreme despre *dirijorul* Aurelian Octav Popa, despre reușitele obținute cu bagheta, în fața ansamblului cameral și simfonic. Dar, parcă vrînd să ne readucă aminte că, în primul rînd, forțele talentului său au fost puse în slujba interpretării instrumentale, Aurelian Octav Popa a oferit — în ultima zi a lunii octombrie, în Studioulde Concerteal Radiodifuziunii — un recital intitulat *Johannes Brahms, creații camerale cu clarinet.* Recital de real interes, ce și-a propus să pună în valoare bijuterii muzicale mai rar cîntate pe mările podiumuri ale capitalei, ce merită însă cu prisosință cunoașterea și prețuirea publicului. Din păcate, datorită unor stîngăcii organizatorice — prezentarea laconică a recitalului la sfîrșitul unui afiș încărcat, lipsa programelor de sală — o mică parte a melomanilor au putut să beneficieze de întîlnirea cu cel mai de seamă clarinetist romîn și să afle conținutul programului.

Cele două *Sonate pentru clarinet și pian op. 120* și *Cvintetul op. 115* au căpătat în viziunea lui Aurelian Octav Popa — susținut modest de pianista Cristina Stănescu și de un cvartet inedit — încărcătura romantică brahmsiană, acea atît de proporționată efuziune lirică a compozitorului german care sub mantia „academismului" ce i s-a reproșat, ascundea o trăire și o expresivitate tulburătoare. Exact această latură, oarecum ascunsă dar de fapt primordială, a creațiilor lui Brahms a redat-o Aurelian Octav Popa, clarinetist cu uluitoare rafinamente dinamice pe spații mici, muzician pentru care nuanțele se constituie într-o infinitate de valori, dovadă *de crescendo*-ul de la *piano* la *pianissimo* și apoi la *pianissimo posibile,* duioșia cîntului în *mezzo-piano* sau calitatea sunetului în *forte* și în registrul acut. Frazarea cu largi disponibilități, creînd întinse suprafețe unite sub arcul *legato*-ului, filajele, dezlănțuirile agogice năvalnice, ca și egalitatea timbrală pe vaste desfășurări în generosul ambitus al instrumentului, totala participare și dăruire în actul interpretativ, sînt doar cîteva din datele ce au conturat personalitatea evoluției lui Aurelian Octav Popa și succesul recitalului acestui artist de înaltă ținută.

Mihai COSMA

Actualitatea muzicală românească

Formația „Archaeus" se canfundă de cîțiva ani cu fenomenul muzical contemporan, mai ales cu filonul dinamic al creației românești de astăzi. Este recunoscut de altfel aportul său benefic, alături de alte cîteva ansambluri de același gen, la impulsionarea și realizarea multor opere ce reprezintă repere ale valoroasei noastre componistici. „Archaeus" a atins deja nivelul unui „organism" vibrator matur, omogen, mobil în acoperirea exigențelor artei moderne, deschis celor mai diverse atitudini și strategii artistice. Aceste calități s-au consolidat în timp, dar ele nu s-au supus efemerului datorită, cu precădere, remarcabililor interpreți ce alcătuiesc „Archaeus" — ne referim la Anca Vartolomei, Rodica Dănceanu, Alexandru Matei, Vasile Colțea, Iulia Mocioc, Vasile Mocioc, Marius Lăcraru, Vasile Macovei, — condus cu perseverență și profundă implicare în actul interpretativ de „mentorul" său, compozitorului Liviu Dănceanu. „Atelier" sau „Șantier de lucru", cum adesea se intitulează clasa concertelor de felul celui prezentat la Ateneu (în 9 octombrie) sînt generice ce denotă un anumit aspect al muzicii contemporane, acela al devenirii ei permanente, al căutării neobosite de noi orizonturi tehnice sau și estetice. Programul de acum a inclus lucrări de compozitorii Șerban Nichifor, Fred Popovici, Nicolae Brînduș, Călin Ioachimescu și Liviu Dănceanu — cîteva prime audiții și partituri deja cunoscute .Ele au beneficiat de aprecierile reputatului muzician Doru Popovici și de prezentările autorilor înșiși, recitalul cameral avînd, din pornire, caracterul unui dalog fertil creator-interpret-public. Lucrările, la rîndul lor, au portretizat personalități multiple, distincte ca temperament, formație sau gîndire muzicală.

Dintre cei mai tineri, Șerban Nichifor apare atras, în *Anastasis* (primă audiție), și nu pentru prima oară, de universuri îndepărtate, de această dată de coloratură bizantină. Cadrul ideatic — semnificația mitului păsării Phoenix — întregește suportul tematic înscris într-un veritabil tunel al timpului. Întoarcerea la trecut, căutarea sa se realizează, în muzica lui Șerban Nichifor, la nivelul substanței sonore și anume în dezvoltarea unor linii melodice ample, substanțiale și a unor ritmuri multiple, în crearea unei atmosfere expresive de tonuri instrumentale rafinate.

Fred Popovici poate fi încadrat în schimb într-o altă direcție creatoare, de sorginte analitică, ce pleacă de la particular la general, de la intima constituție a sunetului la reorganizarea discursului în ansamblu. În *Sonata pentru vioară și percuție* (primă audiție) se naște un dialog în doi dezvoltat, prin travaliul intens, în desenul unei curbe ascensionale de tensiune. Compozitorul construiește gradat materialul sonor, concis în esență, supus în desfășurarea sa unor multiple forme de transfigurare. Vioara ș ipercuția degajă intonațional și ritmic „teme" ce ajung să se împletească, să colaboreze într-un tot unitar. Planurile polivalente ale celor două entități instrumentale ating praguri de reală complexitate într-un proces de elaborată factură, dar și de bogată fantezie, riguros controlată de altfel de logica unei metaforice „matematici" muzicale.

Celli-phonia de Călin Ioachimescu se înscrie pe filiera experiențelor de natură acustică, sintetizînd multiplele posibilități ale unui singur instrument, violoncelul. O voce pusă în reverberație cu sine însăși, augmentată prin înregistrări pe bandă magnetică, reușește să creeze și poezie, și dramatism, și culoare, uninidu-se în spirale ale aceluiași unic corp rezonator. Lucrarea își dezvăluie potențialul nu numai la nivelul pur acustic, prin crearea de noi sonorități la graniță cu cele de factură electronică, ci și prin calitatea expresivă, încărcătura emoțională pe care o degajă cu pregnanță.

În lucrărea sa *Archaeus*, compozitorul Liviu Dănceanu pornește de la o idee călăuzitoare desprinsă dintr-o pagină eminesciană (partitura este de altfel dedicată lui Eminescu și filosofului Constantin Noica) ce se referă în principal la însușiri ce pot fi, dar nu există încă. Muzical, ideea prinde viață în conturile unei perpetue înfloriri, reflectînd cursivitatea discursului condus optim spre ampla cadență finală a viorii. Tonul liric învăluie întregul text muzical, de armonioasă consonanță a liniilor sale directoare.

Regîndind faptul creator ca o lectură a activității muzicale în strînsă legătură cu actul interpretativ, compozitorul Nicolae Brînduș experimentează terenuri ale comportamentului uman în condițiile speciale ale fenomenului artistic sonor. *Cantus-firmus — Harmonia* definește poetica operei deschise, mereu revigorată, la fiecare din audițiile pe scena de concert. Dacă instrumentiștii, emancipați din rolul lor obișnuit de simpli „executanți" — explica Nicolae Brînduș — reușesc sau nu să realizeze o versiune viabilă a partiturii, acesta este pînă la urmă jocul hazardului. Și totuși lucrurile nu stau așa, căci *Cantus-firmus* cuprinde în forul său interior o sumă de date componistice cu putere virtuală de excepție ce răzbat în oricare din aleatoarele variante posibile. Riscul, în fapt, este minim ; compozitorul are simțul spectacolului, al aventurii în lumea sonoră pe care o plămădește viguros, spiritual, în marginile unei personale și grăitoare stilistici.

Antigona RĂDULESCU

Integrala cvartetelor de coarde de Brahms (ansamblul „Forum")

O reîntîlnire cu formația academică „Forum" reprezintă, putem afirma cu certitudine, un moment cameral demn de toată atenția, garanția reușitei muzicale a evenimentului respectiv fiind indubitabilă. Ne reamintim cu plăcere îndelungatul periplu beethovenian pe care l-am parcurs alături de cvartetul de coarde al Conservatorului bucureștean în anii trecuți, fiecare „Seară Beethoven" constituind o nouă treaptă pe scara ascensiunii artistice interpretative. De data aceasta cei patru muzicieni (Petre Lefterescu, Octavian Rațiu, Dorel Pașcu și Vasile Țugui) ne-au propus un program Johannes Brahms : *Cvartetul în la minor, op. 51 nr. 2, Cvartetul în si bemol major, op. 67* și *Cvartetul în do minor, op. 51 nr. 1* (în ordinea prezentării lor în program), Brahms a fost și rămîne un „personaj" singular al Romantismului, îmbinînd într-o manieră unică sensibilitatea epocii sale cu echilibrul clasic. Acest adevărat cult al formei, această cantonare permanentă pe reperele certitudinilor arhitectonice clasice nu-l împiedică însă nici un moment să aspire către frumoasele, profundele perspective umane către visare, poezie pe care le deschide, cu generozitate, Romantismul. Tumultul nestăvilit al sentimentelor, dezlănțuirea pasiunilor, toate acestea se produc, miraculos, sub „controlul" unei inteligențe ce nu permite nici un moment de dezechilibru mariind, paradoxal, instinctul cu luciditatea. Pare ușor să cînți Brahms ; în realitate este foarte greu ; foarte greu întrucît este atît de dificil să găsești acea cale „de mijloc" în care să surprinzi candoarea mozartiană, patosul beethovenian, nostalgia schumanniană și tumultul wagnerian, toate într-un inconfundabil și atît de personal amestec numit Brahms, compozitorul (poate !) cel mai viabil al unei epoci atît de fecunde în creatori de muzică de autentică valoare.

Iată deci, o sarcină majoră se ridică în fața temerarilor care se încumetă să străbată aceste teritorii atît de cunoscute (aparent) dar atît de dificile

în a fi descifrate. Mulți cîntă Brahms, puțin îl înțeleg așa cum trebuie. Este adevărat, din cauza construcției severe, solide a lucrărilor sale, Brahms poate fi interpretat cu un anumit succes pînă la un moment dat ; de aici mai departe însă rămîne ca versiunile cu adevărat valoroase să fie privilegiul acelor puțini aleși care reușesc acea dificilă alchimie topind clasicul și romanticul într-o unică retortă, rezultatul fiind acel abur dens, învăluitor, amețitor și totuși atît de transparent numit, invariabil... Brahms.

Nu exagerăm spunînd că abordarea cvartetelor de coarde brahmsiene este un act aproape echivalent ca temeritate cu interpretarea lui op. 127 sau op. 135 de Beethoven ; poate, din anumite puncte de vedere, mai dificil chiar (poate ?!). Cu o asemenea sarcină asumată, „Forum" a debutat cu o oarecare timiditate în *op. 51 nr. 2. Op. 67* a marcat o evidentă creștere interpretativă, cotele atinse aici fiind înalte pentru ca *do minorul (op. 51 nr. 1* — capodopera brahmsiană a genului) să ne conducă către zonele interpretative de maximă altitudine. Mai ales aici formația și-a etalat deosebitele virtuți muzicale (sub raportul sensibilității și al tehnicii), valențele intelectuale ale muzicienilor componenți fiind cu prisosință probate de construcțiile îngrijite ale detaliilor și ale ansamblului. Rezultatul a fost pe măsură și ne gîndeam că o înregistrare specială ar consemna un moment semnificativ, o realizare certă a interpretării camerale românești. Sperăm ca forurile de resort să ne „audă" pentru ca, consemnînd pe bandă sau disc versiunea „Forum", să poată bucura și pe cei care nu au putut fi în Sala Ateneului Român miercuri 4 octombrie, cu o versiune interpretativă de cea mai bună calitate a cvartetelor brahmsiene.

Dan BUCIU

CLUJ

Toamna muzicală clujeană '89
(Concertele și recitalurile Filarmonicii)

Fără comentarii de prisos și avînd ferma convingere că afirmația noastră nu va constitui pentru nimeni o surpriză, vom spune din capul locului că momentul de vîrf al festivalului, o adevărată sărbătoare a muzicii, l-a constituit fenomenala evoluție în *Concertul K.V.271* de Mozart — marți, 10 octombrie, — a acestui mare talent care este micuța pianistă Mihaela Ursuleasa ! Desigur, după o asemenea apariție, doar un artist de talia lui Cristian Mandeal — excelent și ca acompaniator, — ar mai fi putut suscita în continuare interesul publicului, viziunea sa asupra suitei *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel, întrunind unanime sufragii. Din păcate însă, *Simfonia a II-a „Din inimi"* a lui Ulpiu Vlad, — lucrare remarcabilă prin echilibrul formei, structura unitară, varietatea coloritului armonic, scriitura heterofonică și polifonică, totul în scopul exprimării unui conținut consistent — nu a putut beneficia de maxima atenție din partea unui auditoriu aflat în tensiunea așteptării excepționalului eveniment la care ne-am referit anterior.

După cum se vede, valoarea prestațiilor ne obligă la nerespectarea ordinei cronologice în expunerea manifestărilor. Astfel, vom menționa în continuare — și nu în al doilea sau al treilea rînd — faptul că suprema satisfacție estetică ne-a oferit și de această dată, maestrul Marin Constantin în fruntea celebrului „Madrigal" — luni, 9 octombrie — într-un program alcătuit din muzică preclasică și creații autohtone, mai vechi sau contemporane, mențiune aparte cuvenindu-se, după, opinia noastră — tălmăcirii lucrării lui Cornel Țăranu ,intitulată *Testament* (cel al maicii Teofana, Mama lui Mihai Viteazul) care a produs o putehnică impresie asupra numerosului public prezent în sală.

De asemenea, sub semnul evenimentelor de prim ordin se înscrie și prima audiție a *Concertului pentru oboi și orchestră* de Sigismund Toduță — vineri, 29 septembrie — în magistrala interpretare a lui Marc Aurel — lucrare cu un pronunțat caracter liric meditativ, ce-și trage seva din cîntecul nostru doinit și care consttiuie, sîntem convinși, un moment de referință în literatura genului respectiv — precum și strălucitoarea versiune a poemului simfonic *Seherezada* de Rimski-Korsakov, oferită de tînărul dirijor bulgar, Emil Tabakov, vineri — 6 octombrie.

Pentru „Cvartetul Transilvan", festivalul a însemnat un prilej de confirmare a remarcabilului potențial al formației, prin interpretarea *cvartetelor op. 18 nr. 5 și nr. 4 de* L. V. Beethoven și a *Cvartetului nr. 2* de Șerban Nichifor (p.a.), creație realizată cu indiscutabilă măestrie profesională, în care se succed momente de vibrație lirică, pline de duioșie, intervenții spirituale de bun gust, sau secvențe care îndeamnă la meditație. Deosebit de apreciată a fost și prestația formației „Trio Contraste" din Timișoara, în recitalul său din sala Studio a Conservatorului „G. Dima" — luni, 2 octombrie — alături de „Ars Nova". Am putut asculta astfel, într-o convingătoare tălmăcire : *Sincronie IV* de Ștefan Niculescu, în care ansamblul — pian, percuție, clarinet — acționează ca un singur instrument cu o bogată paletă coloristică ; C. Țăranu, dificila *Toccata ostinato* pentru saxofon, percuție și pian, cu ritmuri și accente imprevizibile ; Alexandru Golovin : *Cadența și ostinato* pentru percuție și pian, o succintă dar judicios constituită lucrare, cu ritmuri și acorduri ostinate, într-un larg ambitus dinamic ; *Exorcism* de R. Georgescu, un gen de spectacol cu muzică în stil declamator, uzînd de diverse efecte coloristice îndeosebi la clarinet și în sfîrșit, *Doubles duos* de A. Vieru, pentru saxofon, pian și percuție, o lucrare plină de farmec poetic, bazată pe contraste ritmico-melodice, de mare virtuozitate pentru ansamblul cameral. (Excelenta formație a mai interpretat și piesa *Because going nowhere takes a long time* de Rob du Bois, o muzică spirituală cu diverse atitudini scenice expresive).

În continuare „Ars Nova" a prezentat, pe lîngă interesante creații în primă audiție, de Giacinto Scelsi, Ivo Petric și Iannis Xenakis, o *Simfonie vocală pentru mezzosoprană, bas și orchestră de cameră* (p.a.a) intitulată *Memento* pe versuri de Paul Celan, de Cornel Țăranu, în care autorul relevă prin intermediul muzicii, latura dramatică a creației poetului, ca reflectare a existenței sale zbuciumate din timpul războiului.

Dintre soliști, la nivelul profesional binecunoscut a evoluat Ștefan Ruha, ca interpret al concertelor de vioară de J. Haydn *(Do major)* — marți, 3 octombrie, cu orchestra de cameră condusă de Mircea Cristescu — și Sibelius, în colaborare cu Filarmonica, dirijată de Emil Tabakov — vineri, 6 octombrie, iar în recitalul de orgă, Kamila Klugorova (Cehoslovacia), a prezentat în optime condițiuni, — luni, 2 octombrie — un program cu lucrări de F. Mehdelssohn Bartholdy, J. S. Bach, Eben Janacek. Din nefericire, ne vedem obligați să o spunem, evoluția modestă a cuplului Levon Ambarțumian — vioară și Alexandru Kneazev — violoncel, în „Dublul..." de J. Brahms (vineri, 29 septembrie cu ocazia concertului inaugural), a constituit o decepție pentru publicul clujean, pe care mesagerii artei interpretative sovietice de pînă acum, l-au obișnuit cu prestații de cel mai înalt nivel. În ceea ce privește orchestra de cameră a Filarmonicii dirijată de

Mircea Cristescu, în concertul susținut marți, 3 octombrie, s-au putut observa unele carențe de omogenitate, de intonație sau sincronizare, cauzate fărăndoială de lipsa unei activități mai susținute a acestei formații.

Ansamblul coral al Filarmonicii, condus de Cornel Groza, ne-a oferit, joi — 5 octombrie, un program variat, cuprinzînd pe lîngă lucrări de O. di Lasso, L. Marenzio, J. S. Bach, J. Brahms sau Cl. Debussy, creații autohtone în primă audiție absolută : D. Voiculescu — *La steaua*, pe versurile eminesciene (cu un rafinat colorit armonic) ; F. Donceanu — triptic *Tablouri bacoviene (Rar, Matinală, Decor)*, cu inspirate armonii, contururi melodice expresive și fantezie ritmică din care se detașează, după opinia noastră, ultima parte datorită sugestivității atmosferei ; A. Pop — *Iubiri*, ciclu pe versuri de Reiner Maria Rilke, unde am distins binecunoscuta măiestrie a compozitorului în conducerea vocilor și explotarea funcțională a coloritului acestora. Ultima lucrare prezentată a fost cea a Irinei Odăgescu, intitulată *De doi*, (cu participarea unui grup de percuționiști) remarcabilă prin expresivitatea limbajului contemporan utilizat, simțul formei și al dozării tensiunilor. (Am dori totuși să recomandăm acestui valoros ansamblu coral, o mai rafinată investigare a resurselor expresive ale cuvîntului ; ceea ce înseamnă desigur mult mai mult decît o bună dicțiune.)

În interpretarea orchestrei de cameră a Filarmonicii dirijată de Mircea Cristescu — marți 3 octombrie — am ascultat o altă creație în primă audiție, intitulată *Pădurea de argint* —, *Eminesciana* —, *Concerto nr. 8* pentru percuție solo și orchestră de cameră de E. Terenyi cu un colorit diafan specific vibrafonului, marimbei, celestei ș.a., al cărei succes de public se datorează în mare măsură excelentei interpretări a lui Grigore Pop.

În mod inexplicabil, concertul „Din creația compozitorilor clujeni" — duminică 8 octombrie — a inclus doar două prime audiții : D. Voiculescu — *Toccata* pentru pian (interpretată de autor) de un inedit caracter liric, exprimat prin contururile melodice generate de succesiunea rapidă a acordurilor, și L. Comes — *Dialoguri* pentru clarinet, fagot și percuție (interpreți : I. Goilă, B. Barabas și Grigore Pop) lucrare scrisă cu fantezie armonică și coloristică. Programul a mai cuprins în reluare, *Sonata nr. 2 pentru flaut și pian* de S. Toduță (interpreți : Gavril Costea și Ninuca Oșanu-Pop), G. Jodal — *Trei piese pentru două piane* (interpreți Monica Noveanu și Paul Buzaș), V. Timaru : *Parodii vocal-instrumentale* pe versuri de G. Topîrceanu (interpreți : Gh. Roșu, „Cvartetul Transilvan" și Ansamblul de percuție condus de Grigore Pop) și C. Râpă — *Terra* pentru ansamblu de percuție, p. I și a II-a. Considerăm totuși că într-o asemenea conjunctură cum este cea oferită de „Toamna muzicală...", creatorii clujeni ar trebui să solicite — mai cu seamă *cu această ocazie* — programări în premieră absolută, care ar avea menirea de a înscrie participarea lor, ca unul din cele mai importante evenimente ale festivalului.

Casiu BARBU

BACĂU

„Zilele muzicii contemporane", ediția a IV-a

În cîmpul întins al muzicii, creația contemporană trebuie să se bucure de atenție specială, căci ea este oglinda sensibilă a vremii noastre și rămîne în timp ca mărturie a aspirațiilor și împlinirilor prezentului. Iată de ce promovarea ei pe toate căile este o datorie nu numai culturală, ci și socială în genere și în ultimă instanță — de ce nu ? — istorică. Inițiativa băcăoană de a organiza „Zilele muzicii contemporane" este plină de semnificații și depășește condiția locală, căpătînd dimensiuni și rezonanțe ample. Anul acesta s-a desfășurat, între 12 și 14 octombrie, cea de a IV-a ediție. Este greu de cuprins în trei zile un repertoriu reprezentativ, astfel încît imaginea completă și elocventă a creației contemporane rămîne o himeră, chiar și parcurgînd un număr impresionant de ediții ; „Zilele" reprezintă, totuși, o parte a întregului — și încă una consistentă.

Prima zi. După însuflețitul și cumpănitul cuvînt de deschidere rostit de publicistul Vasile Pruteanu, am ascultat mai întîi excelentul cvartet de coarde „Transilvan" din Cluj-Napoca (George Dudea, Nicușor Silaghi, Marius Surâșan, Vasile Jucan), sudat prin cultura sunetului și atitudinea cameral autentică. În *Muzică pentru flaut și cvartet de coarde* de Milan Novak i s-a alăturat (integrat e cuvîntul mai potrivit) Dorel Baicu. *Cvartetul nr. 2* de Șerban Nichifor a învederat darul melodic, bogăția de idei, profesionalismul scriiturii, diversitatea paletei stilistice din care își trage inspirația, indiscutabila vitalitate și atractivitate caracteristică creației luate în ansamblu a acestui tînăr — nu mă sfiesc să-i spun — maestru. Așa cum șade bine, cvartetul „Transilvan" a prezentat și o lucrare a concitadinului Hans-Peter Türk, *Meditație la KV 499*, creație de exemplară unitate de limbaj, cunoscută nu numai în țara noastră (acum cîțiva ani am ascultat-o la Berlin). Formația clujeană a impresionat prin seriozitatea, căldura și eficiența actului interpretativ. În continuare s-a executat *Sonata pentru fagot și pian* de Mihael Vozganian (Camil Marinescu și autoarea). Cele trei secțiuni curg una-ntr-alta, iar limbajul constă în elemente motivice (în sens orizontal, vertical, timbral chiar) înlănțuite cu logică și fantezie. Binecunoscutul Trio „Syrinx" (Dorel Baicu, Dorin Gliga, Pavel Ionescu), la a e cărui victorii internaționale (în Anglia, Italia, Elveția) s-a adăugat anul acesta premiul obținut la Tokio, a cîntat *Trio* de Ilia Zelenka, oarecum neoclasic, trei părți dintr-o lucrare cenușie a lui Horst Ebenhon și *Trio* de Cristian Misievici, în care melopeea de rezonanță bizantină alternează organic cu piloni unisonici (a la Ștefan Niculescu) și ritmurile de înțeles variat și avîntat.

Ziua a doua a fost ocupată de concertul simfonic al orchestrei locale, condusă cu însuflețire și pricepere de Ovidiu Bălan, dirijor foarte activ, din plin dăruit muzicii contemporane. În *Evolutiones* de Michael Adamis (compozitor grec născut în 1929) se simt de la primele măsuri seva folclorică, evitarea speculativului în favoarea substanței, evidențiată cu siguranță, a scriiturii. E o muzică familiară auzului nostru, datorită punctelor de convergență de ordin geografic și istoric (elementele bizantine). *Concertul pentru fagot și orchestră* de Liviu Dănceanu a fost cîntat de Vasile Macovei, instrumentist versat în tălmăcirea muzicii noi. Lucrarea se impune prin variațiuni ritmice, intonaționale, prin efecte instrumentale în blocuri și fascicole de imitate, prin explorări timbrale generate de variația grifurii pe același sunet, prin introducerea vocii ca factor timbral (variat prin schimbarea vocalei), prin adaosul bandei magnetice cu sonorități ambientale (vorbe întretăiate, zgomot stradal) în crescendo. Iată gîndurile autorului exprimate în programul de sală : „Dincolo de aspectul său concertant, lucrarea adăpostește o sumă de preocupări, fie în cea a ontologicului și cosmologicului, configurate sonor prin șapte tipuri de structuri din ale căror avataruri se recuperează forma celor trei părți (secțiuni) — alcătuire analogă în ansamblul genului concertant de factură tradițională". *Simfonia a V-a* de Liana Alexandra, lucrare familiară nouă, care denotă elanul componistic al autoarei, vîna melodică, vigoa-

rea armonică, imaginația timbrală, invenția inepuizabilă în prezentarea elementelor repetitive, a încheiat concertul într-o notă expansivă.

Ultima zi a fost, prin simetrie, dedicată tot genului cameral. Evoluția Trioului „Mozart" din R. S. Cehoslovacă (Jaroslav Marek — clarinet, Stephan Britvik — clarinet, Emil Polak — fagot) a vădit profesionalism, explicabil prin tradiția cultivării instrumentelor de suflat. Programul *(Suita* de Krachtvil, *Simfonia „Scandalosa"* de Fucik, *Divertismentul* de Dousa) s-a situat în marginea profilului manifestării băcăoane. Prestația Atelierului de muzică contemporană „Archaeus" (Anca Vartolomei, Rodica Dănceanu, Vasile Mocioc, Marius Lăcraru, Vasile Colțea, Alexandru Matei, Vasile Macovei, Liviu Dănceanu — a cărui modestie îl face să evite menționarea, în afișe și programe, că este conducătorul muzical, inițiatorul și sufletul unei formații de exemplară stabilitate a componenței, activă și stimulatoare) a încheiat în mod semnificativ șirul de concerte. Pe lîngă numerele din *Tierkreis* de Stockhausen, în care fiecare „archaeu" și-a etalat, solistic, virtuozitatea, am ascultat creații de Doina Rotaru *(Ceasuri)*, Mihnea Brumariu *(Quasi-Cocktail Music pentru Archaeus)*, Șerban Nichifor *(Anastasis)*, Liviu Dănceanu *(Quartetto, Aria 6)* care, cu diferențele firești și specifice, au vădit, toate, substanță, idei, ingeniozitate, expresivitate.

Conchizînd, să subliniem că la recenta ediție repertoriile, calitatea interpretărilor mărturisesc preocuparea inimoasă și competență înaltă. Dacă prima ediție a fost de încercare, cea de a II-a de confirmare, următoarea marcînd consecvența, începînd cu cea de a IV-a se poate vorbi de o tradiție. O tradiție care obligă — pe organizatori, realizatori, public deopotrivă — la perpetuarea și îmbogățirea unei manifestări care poate și trebuie să se înscrie temeinic în conștiința actualei generații ca o înfăptuire cu'turală de seamă.

Petre CODREANU

Gala tinerilor concertiști (ediția a 62-a)

Orchestra simfonică din Bacău și dirijorul ei permanent Ovidiu Bălan au într-adevăr o activitate impresionantă : i-am ascultat de curînd la Ateneu (vezi cronica din numărul trecut a lui Liviu Dănceanu), între 12 și 14 octombrie au luat parte la „Zilele muzicii contemporane", eveniment de răsunet și exemplar din multe puncte de vedere pentru întreaga mișcare muzicală românească (vezi cronica, precedentă celei de față, a lui Petre Codreanu) ; cînd am ajuns la Bacău, la început de noiembrie, bravii muzicieni de aici tocmai își despachetaseră bagajele după turneul de succes în R. S. S. Moldovenească, cu concerte la Chișinău, Bălți și Orhei. Așa că, a 62-a „Gală a tinerilor concertiști", din seria celor inițiate și organizate de Colegiul criticilor muzicali din Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică — A.T.M. — (se cuvine să menționez contribuția esențială a colegului Dumitru Avakian, adesea împreună cu Edgar Elian, la reușita acestui mai mult decît lăudabil serial) venea, ea însăși, după eforturi susținute în planul inițiativelor artistice și a realizării lor efective. De-a lungul celor trei substanțiale și dificile programe, înfățișate la 3, 4 și 5 noiembrie, am admirat devotamentul și eficiența cu care au fost sprijinite aparițiile a numeroși tineri soliști. Munca de pregătire a concertelor, dăruirea în momentul contactului cu publicul, în admirabila sală de muzică „Ateneu" cu care a fost înzestrat municipiul, toate acestea nu se poate să nu se impună conștiinței melomanilor, opiniei publice în general. Și într-adevăr, cu une'e excepții, prezența publicului în sală a fost mulțumitoare, atît numeric cît și calitativ. Asistența a fost deosebit de participativă și sensibilă, dovedind adesea — și cazul nu este de toată ziua — că știe să aprecieze adevăratele valori și să le mulțumească în chip corespunzător. De aceea vizitele aci — să nu uităm aportul secretarei muzicale a orchestrei simfonice, Olga Chirștiuc — sînt de fiecare dată memorabile și adaugă noi verigi la transformarea Bacăului într-un centru muzical de primă mînă.

Prima seară a „galei" a început cu apariția unuia din studenții clasei de violoncel de la Conservatorul din Iași, actualmente îndrumată de foarte activul muzician care este Alexandru Moroșanu. Tînărul Florin Găureanu ne-a înfățișat frumoasa *Baladă haiducească* a lui Paul Constantinescu, reactualizînd arzătoarea și evocatoarea lucrare a marelui nostru compozitor, care se înscrie într-un domeniu de chintezență a întregii sale creații. Solistul a avut o prezență de bun augur, dat fiind că era vorba de prima sa apariție pe un podium simfonic, iar dialogul cu orchestra — fără îndoială că datorită în bună parte sprijinului atent al dirijorului — s-a efectuat în condițiuni mulțumitoare, care au făcut dreptate componentei epice dominante a discursului muzical. Ni se pare deosebit de pozitiv faptul că debutul lui Florin Găureanu în concerte simfonice s-a situat sub semnul unei asemenea opțiuni repertoriale întru totul lăudabile. Cu un aplomb și o conturare mai profi'ată în ce privește continuitatea firului muz'cal, fără îndoială că atributele pozitive ale cîntu'ui său pe linia unei comunicativități certe vor apare cu din ce în ce mai multă forță de convingere a auditoriului.

Samir Golescu este un tînăr pianist ieșean al cărui talent a fost evidențiat la concursul pentru premiul „Dinu Lipatti", unde s-a clasat primul între cei mai tineri concurenți și a fost audiat cu plăcere în cadrul „Ga'elor" anterioare ; de notat că apropierea sa de *Concertul în si bemol minor* de Ceaikovski, cu bune șanse de a realiza o versiune convingătoare a reputatei lucrări, temută în general pentru dificultatea ei, s-a vădit și în urmă cu ani, la Arad. Și de data aceasta, Samir Golescu s-a impus ca un talent comunicativ, fremătător, cu o atracție îndreptățită față de paginile romantice de suflu larg. Interpretarea sa a fost incandescentă și frumos frazată, chiar dacă se poate încă aștepta o decantare superioară a frazelor, o *purificare* a conductului melodic abundent și cumva încărcat. Aceasta va duce, desigur, la o colaborare mai apropiată cu întregul aparat simfonic, necesară mai a'es în cazul unui asemenea *Concerto*, ca cel de Ceaikovski, de o amploare orchestrală recunoscută.

Inaugurarea manifestării s-a încheiat cu tălmăcirea popularului *Concert în do minor, nr. 2*, de Serghei Rahmaninov, de către Valeriu Rogacev, în strînsă colaborare cu orchestra băcăuană și cu dirijorul acesteia. Pianistul se impune, la fiecare apariție, ca una dintre personalitățile generației sale, interpretarea, în acest caz, fiind pătrunsă de noblețe și distingîndu-se printr-o certă *ținută*. Cu alte cuvinte, Valeriu Rogacev nu se lasă în voia valurilor sonore și a clișeelor, chiar stabilite de versiuni de referință, ci domină desfășurarea muzicală, îi conferă o logică strînsă și o energie stăpînită în chingi de oțel — de aci tensiunea apare generată la un potențial infinit superior față de execuțiile doar curgătoare și destinate *să placă*, fie și cu prețul unor concesii făcute gustului îndoielnic, romantios. Am asistat, deci, la o versiune din multe puncte de vedere exemplară a *Concertului nr. 2* de Rahmaninov, care învedera experiența concertistică a so'istului, în pofida tinereții sale, capacitatea de a exprima un punct de vedere personal asupra capodoperelor marelui repertoriu.

Cea de a doua seară a întîlnirii muzicale de la Bacău a început cu *Concertul pentru fagot și orchestră în fa major* de Karl Maria von Weber, în care solistul, Romeo Domuncu, a avut una din cele

mai remarcabile contribuții ale întregii „Gale". Frazarea sa a fost de o mare frumusețe și distincție, sonoritatea consecvent calitativă, evitîndu-se pe tot parcursul lucrării aspectul cîteodată dur, greoi, agresiv al execuției la instrumentul respectiv. Fagotul a ieșit, deci, din sfera umorului cumva gros și nedefinit, evidențiindu-se ca un instrument cu calități solistice remarcabile, care poate prilejui desfășurări lirice pătrunzătoare și în același timp etalarea unei eleganțe, a unui „cavalerism" de înaltă factură. Chiar dacă sonoritatea a fost cumva mai miniaturală decît am fi dorit-o uneori, intensitatea expresivității execuției a fost din plin compensatorie.

Ioana Corina Stoian, care a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu", a evidențiat certe calități în ce privește fluența cîntului instrumental și o catifelare sonoră care ține de daruri inconfundabile în cîmpul naturaleții mînuirii viorii : apariția tinerei interprete pe podium este înzestrată cu farmec și muzicalitate. Fără îndoială că atacarea vîrfurilor repertoriului de domeniu — în speță a *Concertului în re major* de Beethoven — nu este lipsită de o responsabilitate covîrșitoare și ar trebui tentată în momentele mai mature ale unei cariere solistice. Ne referim la intensitatea trăirii textului, la greutatea specifică, din punct de vedere emoțional, acordată frazelor beethoveniene. Însă, dat fiind că fiecare violonist aspiră către *Everestul* domeniului său, am înțeles năzuința Ioanei Corina Stoian pentru abordarea acestei partituri esențiale, chiar dacă rezolvarea tuturor datelor problemei aparține încă viitorului.

Programul s-a încheiat cu *Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră* de Brahms. Luminița Rogacev și Diana Ligeti au realizat o fuziune avansată a intențiilor interpretative, înfăptuind suflul unitar de care se cuvine să fie animat cîntul solistic, bivalent. Angajarea tinerelor instrumentiste în susținerea unei lucrări de asemenea dificultate este meritorie, cu atît mai mult cu cît partitura a fost înțeleasă în componentele ei esențiale. Luminița Rogacev, violonistă de remarcabilă sensibilitate, s-a vădit din nou capabilă de a reda textele de anvergură și adîncime a simțirii, deși tonul nu a avut consistența brahmsiană specifică, remarcîndu-se o sonoritate *subțire* și un vibrato nu tocmai adecvat ; pe de altă parte, Diana Ligeti s-a arătat aceeași muziciană de generozitate și puritate, cu o acoperire stilistică remarcabilă. Să menționăm, totuși, că tonul se cuvine, în această lucrare, să dobîndească o putere de pătrundere sporită în toate registrele. Ovidiu Bălan, care a apreciat în chip deosebit prestația solistică, a sudat întregul simfonic într-un bloc sonor convingător, atestînd oportunitatea programării unei asemenea pretențioase capodopere.

În fine, matineul duminical (5 noiembrie) care a marcat finalul zilelor muzicale ale tineretului de la Bacău a avut ca protagoniști în chip benefic soliști la instrumente de suflat. Începînd cu Vasile Boar, care a atacat faimosul *Concert pentru oboi și orchestră în re minor* de Benedetto Marcello. Cizelarea și puritatea sunetului, elevația frazării au pus în frumoasă lumină lucrarea și au învederat încă odată că școala noastră de domeniu este competitivă la nivel internațional. Apoi, Dan Avramovici, un familiar al „Galelor tinerilor soliști", a făcut cunoscută lucrarea mai rar cîntată a lui J. Molter, *Concertul pentru clarinet — picolo și orchestră, în la major*, pentru ca *Simfonia concertantă pentru clarinet, oboi, fagot, corn și orchestră* de Mozart (soliști Dan Avramovici, Vasile Boar, Romeo Dumuncu și Remus Cozma) să încheie în chip reușit programul, vădind capacitatea tinerilor soliști — majoritatea astăzi membri ai Orchestrei simfonice din Ploiești — de a dialoga în chip eficient, atît în cadrul cvartetului de suflători cît și cu orchestra dirijată de Ovidiu Bălan, justificînd dorința lor de a statornici pe viitor — cu adăugarea unui flautist — un cvintet, după cît se anunță cu bune șanse de a se înscrie între formațiile de calitate în domeniul respectiv.

Singura cîntăreață a „Galei tinerilor concertiști" a fost de data aceasta Claudia Codreanu, mezzosoprană cu însușiri vocale deosebite, cu o emisie vocală plăcută, sonoră fără a fi forțată, cu o muzicalitate adaptată cerințelor celor două *arii ale lui Cherubino* din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart. Studentă în clasa Georgetei Stoleriu de la Conservatorul bucureștean, Claudia Codreanu va cîștiga, desigur, în anii ce vin, o anumită suplețe și rafinamentul interpretării, ce vor împlini pe deplin profilul unei artiste de frumoase perspective în domeniul vocilor de mezzosoprane de plinătate și în același timp de maleabilitate și strălucire.

Alfred HOFFMAN

CONSTANȚA

O nouă operă pentru copii

Teatrul Liric din Constanța a prezentat opera *Pinocchio* de Corneliu Cezar cu semnificațiile premierei absolute.

Inspirată din fascinantul univers al jucăriilor, care, prinzînd viață, stimulează și mai mult imaginația oricărui copil, partitura respectivă — chiar dacă nu transgresează zonele inovării spectaculoase, ale inéditului în concepție și limbaj — are originalitate și forță de expresie, îmbinînd firesc și captivant umorul cu lirismul, teatrul cu poezia sonoră, pe fondul unei accesibilități menite să comunice.

Semnatar al direcției de scenă, Cristian Mihăilescu s-a racordat destul de riguros la subiectul celebrului basm al lui Collodi (restituit cu candoare și ingeniozitate prin libretul întocmit de compozitor), insistînd asupra laturii moralizatoare, educative și relevînd fantasticul și realul prin elemente de regie personale dar adecvate, a căror succesiune sau întrepătrundere reclamă un joc dinamic și spontan. Colaborarea cu interpreții — fetița de 10 ani Cristina Groza, membră a corului „Voces Primavera" în rolul titular) și soliștii constănțeni : Luminița Teleabă-Popa (în rolul Greierului), Florența Nicoleta Marinescu (în rolul Zînei), Radu Popescu (în rolul Cotoiului), Gheorghe Țirea (în rolul Vulpoiului), Anghel Stoian (în triplă ipostază : Geppetto, Directorul și Vizitiul), Paul Lăcătușu (în rolul Țăranului) — s-a situat în apropierea rezultatului scontat, aceștia reușind să dezvăluie, atît prin demersul muzical în sine cît și prin cel actoricesc, fizionomia și caracterul fiecărui personaj, treptele evolutive lăuntrice ale lui *Pinocchio*, dedublarea sa (adică dialogul cu Greierele, care reprezenta de fapt propria-i conștiință), relația dintre concert și simbol, dintre gest și trăsătură psihologică.

În viziunea scenografului Cătălin Ionescu-Arbore, calda și luminoasa cromatică a decorului și costumației și apelul frecvent la mișcări plastice (întru realizarea unor atrăgătoare „desene") au susținut atmosfera spectacolului însuflețind parcă feericele imagini ale povestirii. Dar cursivitatea și naturaleța derulării scenice s-au datorat, desigur, și coregrafiei modelate de Fănică Lupu, remarcîndu-se în acest sens coerența figurilor, sugestivitatea lor, echilibrul dintre static și dinamic.

O frumoasă impresie a lăsat, de asemenea, corul de copii „Voces Primavera", care, trecînd peste cîteva „probleme" de emisie și stabilitate intonați-

onală, a intuit „litera și spiriul" partiturii, comunicîndu-i generos mesajul. Iar Claudiu Negulescu, aflat la pupitrul dirijoral, a verificat permanent sonoritatea de ansamblu, determinînd un discurs vocal-instrumental închegat și expresiv totodată.

În concluzie, putem spune că montarea acestei noi opere românești a constituit un eveniment artistic, aducîndu-și contribuția la îmbogățirea și diversificarea stagiunii muzicale din orașul de pe malul mării.

Mirela STOENESCU

Muzica românească în contemporaneitate
Archaeus

Marți 12 octombrie ne-am aflat din nou cu atelierul de muzică contemporană „Archaeus" condus de Liviu Dănceanu — formație a cărei exemplară activitate și nivel profesional sînt deja cunoscute în viața muzicală — în studioul T8 al Radioteleviziunii.

Alături de 2 lucrări prezentate de aceiași interpreți cu cîteva luni în urmă pe scena Ateneului și anume *Coctail-music pentru Archaeus* de Mihnea Brumariu și *Alternanțe* de Adrian Iorgulescu (vezi revista *Muzica* nr. 6, a.c.) am avut prilejul să audiem fragmente din suita intitulată *Poarta nemărginirii*, în versiunea pentru vioară și bandă magnetică. Autorul ei, Paul Rogojină face apel aici la sugestive elemente falclorice, preluate la nivelul microstructural al discursului, prelucrîndu-le cu plasticitatea ce-l caracterizează. Solicitant pentru interpret, dialogul viorii cu banda a constituit pentru Marius Lăcraru un nou prilej de afirmare a resurselor sale intelectuale, sensibilitatea în ceea ce privește muzica contemporană (unde se afirmă în special). Excelentă muzicalitate și fantezie în modelarea sunetului a dovedit, în continuare Vasile Mocioc, în reliefarea ideilor circumscrise imagistic spațiului mioritic, plăzmuite de penița fină a compozitorului Liviu Comes în *Măguri II* pentru clarinet solo.

Desprinsă din dramaturgia *Quasioperei*, *Aria 6* pentru chitară so'o relevă, în primul rînd, inventivitatea compozitorului Liviu Dănceanu în domeniul timbral ; căutările sale în străfundurile unor nebănuite zone ale frumuseții sunetului au însă întotdeauna gîrul bogăției sufletești și al concepției estetice consolidate. Pe aceeași lungime de undă, Vasile Colțea, acest creator de sonorități inedite ne-a convins de talentul său inconfundabil.

În contituare, o altă evoluție de excepție, cea a percuționistului Alexandru Matei a făcut posibil contactul cu o nouă creație : *Întîlniri în spațiu de* Tiberiu Olah, pentru percuție și bandă. Lucrarea, ce poartă marca maestrului, este rodul nevoii de eufonie, de armonie, investite cu putere de principiu de creație absolut. Muzica — nonevo'utivă — născută din valențele generatoare ale unor scări pentatonice mărturisește printre altele capacitatea autorului de a „vedea" sunetul ca proiecție spațială, creînd parcă imaginea universului primordial. Alexandru Matei simte ca atare această muzică, în fond statică, iluminîndu-i pulsatiile interioare, făcîndu-i perceptibilă necontenita vibrație lăuntrică generată de varietatea ritmică dar și de infinita dozare a unor sonorități gîndite pentru instrumente cu culori înrudite precum marimba, vibrafon, trianglu (de menționat că pe bandă figurează tot Matei în fața aceleiași percuții ; de fapt lucrarea era concepută pentru 2 percuții).

În încheierea concertului, un alt peisaj insolit, sub semnătura lui Octav Nemescu : *Finalis* pentru formație și bandă, o meditație asupra relației sfîrșit-nesfîrșit, a existenței ca succesiune de sfîrșituri, după cum declară autorul. În plenul său, Archaeus desăvîrșește în chip fericit această seară muzicală dominată de profunzimea artistică a partiturilor și a tălmăcirilor lor. O mențiune aparte pentru cuvîntul introductiv al compozitorului Doru Popovici, ca de obicei entuziast, benefic precum însăși inițierea acestor cicluri de concerte.

Michaela ROȘU

CONCERTE SIMFONICE ALE FILARMONICII „GEORGE ENESCU"

Ioana Ostafi-Dancu, Adrian Tomescu, Mircea Cristescu

La o primă vedere, nimic neobișnuit în concertul simfonic al Filarmonicii „George Enescu" din 16—18 noiembrie 1989, dirijat de Mircea Cristescu : a fost audiată obișnuita piesă românească (de astă dată o primă audiție a *Poemului concertant pentru pian și orchestră „Izbînda păcii"* de Paul Rogojină), apoi concertul pentru solist, care atrage întotdeauna publicul (programul de față incluzînd *Concertul pentru violoncel și orchestră în re major* de Joseph Haydn), pentru ca în final dirijorul să-și demonstreze virtuozitatea într-o lucrare simfonică amplă (pentru acest concert alegîndu-se *Simfonia a IV-a în si bemol major op. 60* de Ludwig van Beethoven).

Și totuși concertul a beneficiat de elementele evenimentului și surprizei, prin prezența pe podiumul Ateneului Român a doi soliști de talent, pianistul Adrian Tomescu și violoncelista Ioana Ostafi-Dancu.

Cunoscut drept un fervent și excelent interpret al muzicii contemporane românești (în special cameralã), din numeroasele concerte și recitaluri susținute în întreaga țară, ca și din ciclul *Panoramic XX*, pe care l-a inițiat la Filarmonica „George Enescu", pianistul Adrian Tomescu a fost programat în simfonicul Filarmonicii bucureștene cu una dintre lucrările ce i-au fost dedicate de către compozitorii noștri. Astfel, *Poemul concertant pentru pian și orchestră „Izbînda păcii"* de Paul Rogojină a prins viață sonoră sub mîna sigură a pianistului, care a evidențiat caracterul contrastant al evoluției lucrării, punîndu-și amprenta personalității sale asupra momentelor cadențiale și acoperind cu gravitate prim-planul solistic al întregului poem.

Prezența în concert a violoncelistei Ioana Ostafi-Dancu, apărută pe afiș în ultimul moment, înlocuind solistul programat inițial, indisponibil din motive medicale, a fost surpriza serii. Dezinvoltura și capacitatea de participare totală la actul interpretativ i-au ajutat violoncelistei Ioana Ostafi-Dancu să depășească dificultatea momentului și să suplinească lipsa repetițiilor premergătoare concertului, captivînd auditoriul. *Concertul pentru violoncel și orchestră în re major* de Joseph Haydn a beneficiat, astfel, de o interpretare caldă, vibrantă, încadrată stilului clasic, cu claritate și precizie tehnică. Și încă o surpriză : „bis"-ul acordat publicului a fost o improvizație ad-hoc a interpretei, care s-a integrat cu aplomb atmosferei de concert.

Secondînd cu discreția-i cunoscută pe cei doi soliști, în prima parte, Mircea Cristescu a împlinit partea a doua a concertului Filarmonicii „George Enescu", dirijînd cu luciditatea și calm complexitatea expresivă a *Simfoniei a IV-a în si bemol major op. 60* de Ludwig van Beethoven.

★

André Nève — Dan Atanasiu

Invitat de cîteva ori în ultimele stagiuni, André Nève a devenit deja cunoscut publicului românesc, oferind concerte interesante, variate din punct de vedere repertorial (anul trecut, spre exemplu a prezentat un program alcătuit în exclusivitate din lucrări românești). De fiecare dată dirijorul impune prin ținută, profesionalism, prin seriozitatea elaborării. Astfel încît, primele concerte ale lunii noiembrie (desfășurate în zilele de 2 și 3) au constituit noi momente de calitate în activitatea colectivului bucureștean. Căci, nimic din ceea ce se aude sub bagheta oaspetelui belgian nu este improvizat sau fortuit. André Nève are cultul detaliului, considerat mai puțin ca element al întregului anvizajat ca atare, și mai mult ca mijloc de a pătrunde în miezul substanței muzicale. Cunoașterea și respectarea datelor stilistice subordonate unui temperament echilibrat determină claritatea exprimării, precizia gestului dirijoral, eficiența lucrului cu orchestra, care și-a pus în valoare resursele de virtuozitate începînd cu prima lucrare — *Uvertura la „Cotofana hoață"* de Rossini.

Concertul în la minor, op. 54 pentru pian și orchestră de Schumann a fost tălmăcit cu sensibilitate, în deplin consens cu concepția interpretativă a solistului Dan Atanasiu. Este cunoscută atitudinea acestui remarcabil pianist față de paginile romantice pe care le abordează cu prioritate : un mod de implicare activ dar fără excese sau efuziuni, meditînd la noblețea ideatică înainte de toate. O nedezmințită luciditate „supervizează" modul de exprimare al artistului (care dacă nu pare mistuit de frămîntări lăuntrice, neliniști sau controverse are în schimb girul asimilării depline a subtilităților stilistice). Atitudinea aceasta „obiectivă" față de opera de artă este „modernă", se spune, și i-a adus laurii multor prestigioase concursuri internaționale.

În încheiere, *Simfonia a VII-a* de Beethoven a cunoscut o viziune în cadrul căreia dramatismul — ca mijloc de comunicare — născut din legea contrastelor (tematice, de registrare, dinamice) a ocupat locul prioritar ; i-a fost mai puțin aproape dirijorului oaspete bucuria dionisiacă a ritmului, care l-a copleșit pe Wagner, sugerîndu-i o „apoteoză a dansului". André Nève a aplicat o moderație pulsului ritmic propriu întregii simfonii, căreia i-a redat însă în toată plenitudinea suflul unitar care străbate în însăși devenirea sa muzica Titanului.

Cristian Mandeal — Valentin Gheorghiu

Concertele din 23 și 24 noiembrie, la Filarmonică au cuprins și două prime audiții cum este cazul *Concertului pentru percuție, clarinet și orchestră „Marea Unire"* de Liviu Dănceanu care trăiește din încărcătura emoțională creatoare de atmosferă, realizată sonor prin opunerea și apoi întrepătrunderea a două lumi complementare : cea încredințată percuției — colorată, generoasă în sugestii, frizînd caracterul imnic și cea esențialmente lirică creată de clarinet. Și în această lucrare amplă a acestui autor frumusețea paletei cromatice are rol egal cu travaliul componistic în realizarea dramaturgiei. Căutările în domeniul expresivității timbrale ocolesc în intențiile lui Liviu Dănceanu convenționalul fără a violenta fondul apercetiv al ascultătorului. Puterea de seducție a limbajului său s-a datorat nu în ultimul rînd clarinetistului Ioan Goilă și inconfundabilului Alexandru Matei sub bagheta dăruită și pentru muzica contemporană a lui Cristian Mandeal.

Intrat într-un „clasicism românesc" *Concertul pentru pian și orchestră de* Paul Constantinescu este oricînd ascultat cu interes. Cristian Mandeal și Valentin Gheorghiu (cel care l-a creat în primă audiție acum aproape 40 de ani) i-au reliefat cu sensibilitate calitatea substanței muzicale de sorginte folclorică, fantezia compozitorului în imaginarea unor teme „în stil", cizelînd la infinit profilurile tematice (chiar și în prima parte, mai motorică). Totul a fost fluid, fulguratie, imagine fugară. O retrăire a muzicii specifică lui Valentin Gheorghiu, o retrăire ce respiră rafinament și suplețe.

În încheiere, *Simfonia a VI-a „Patria eternă"* a Lianei Alexandra. Subtitlul trimite — după spusele autoarei — la inepuizabilele surse pe care le oferă structurile arhetipale ritmico-modale ale folclorului românesc. Explorarea lor continuă să-i ofere compozitoarei soluții componistice viabile. Valoarea acestui nou opus constă în vigoarea travaliului simfonic, în siguranța mînuirii suprafețelor ample, în măiestria orchestrației, în simțul arhitectonic. Și aici bagheta lui Mandeal s-a dovedit egală cu sine, în capacitatea de a descifra sensurile partiturii, în a fructifica la justa valoare punerea în pagină, mai ales în perceperea vibrațiilor unei muzici care nu întotdauna se lasă descoperită la prima lectură.

Michaela ROȘU

Daniel Podlovschi — Cristian Mandeal

Ultimul simfonic al Filarmonicii „George Enescu" pe luna noiembrie 1989 s-a impus prin prezența la pupitrul dirijoral a lui Cristian Mandeal. Puternica sa personalitate, ardența trăirii interpretative și-au pus pecetea și pe acest concert, al cărui program s-a caracterizat printr-o caldă muzicalitate și o adiere de inocentă vibrație romantică.

Binecunoscuta *Rapsodie I* de George Enescu, întîmpinată mereu ca pe un vechi prieten de la care nu ne mai așteptăm la surprize, a răsunat cu o nouă prospețime în interpretarea dirijorului Cristian Mandeal, preocupat de perfecțiunea detaliului și de reliefarea multiplelor planuri orchestrale. Revărsarea de muzicalitate încărcată de simțire românească a confirmat încă o dată succesul de care s-a bucurat dintru început acest opus de tinerețe al marelui nostru compozitor.

În *Concertul pentru vioară și orchestră în re major* de Piotr Ilici Ceaikovski a evoluat violonistul Daniel Podolovschi. Avîntul romantic, temperat de maturitatea artistică a interpretului, și-a aflat alte dimensiuni de trăire, interiorizate. O anume decență a actului interpretativ a cenzurat patosul, obiectivînd tonul. Cursivitatea și estomparea contrastelor, într-un echilibru general al expunerilor solistice, au susținut unitatea întregului, pe latura unei anume uniformități.

Momentul cel mai realizat al programului l-a reprezentat *Simfonia în re minor* de César Franck, piesă în care dirijorul Cristian Mandeal a dat măsura talentului și profesionalismului său artistic.

Reușind să găsească dimensiunile ideale ale discursului muzical, Cristian Mandeal a dozat cu știință sonoritățile orchestrale, surprinzînd cu sensibilitate și forță de transmitere subtilitățile acestei dificile și delicate partituri.

În concluzie, publicul a avut ocazia să audieze un concert de marcă, purtînd pecetea unuia dintre dirijorii de prestigiu ai vieții muzicale a țării.

Mihaela MARINESCU

Simfonice ale Radiotelevizіunii

Concertul din 16 noiembrie s-a desfășurat sub bagheta tînărului (s-a dovedit și merituosului) dirijor italian Antonio Pirolli. La început, oarecum de serviciu întrucît nu a depășit stadiul de lectură corectă, *Rapsodia română nr. 1* de Marțian Negrea. Apoi *Concertul pentru harpă și orchestră* de Carl Reinecke, una dintre puținele lucrări concertante din romantism dedicate poeticului instrument (care ar fi, cum amuzați citim în programul de sală, „prea rar abordat de soliști, datorită dificultăților tehnice pe care le so-

licită" — o virgulă pusă cum trebuie putea să facă să se înțeleagă că este vorba despre lucrare, dar, oricum, „dificultățile tehnice pe care le solicită"...). Fără a excela prin substanță tematică, opusul lui Reinecke se ascultă cu plăcere. Elena Ganțolea, cu autenticul nivel profesional pe care i-l știim, i-a dat culoare și sentiment. În *Preludiul la după amiaza unui faun* de Debussy, Antonio Pirolli a încercat — și în bună măsură a reușit — să creeze atmosfera de poezie difuză, prin combinațiile timbrale rafinate și prin flexibilitatea discursului. *Serbările romane* de Respighi au beneficiat de o versiune fastuoasă, viguroasă, convingătoare. Concursul orchestrei a fost mult mai eficient decît în restul programului, distingîndu-se prin contribuțiile individuale și de grupe. Succesul lui Antonio Pirolli și al colaboratorilor săi la acest concert a fost real și justifică dorința de a-l revedea în fruntea unor colective simfonice românești.

Este larg cunoscută contribuția formațiilor muzicale ale Radioteleviziunii la promovarea creației naționale, atît în concertele curente, cît și prin imensul număr de lucrări înregistrate și valorificate în emisiuni, astfel încît această manifestare se înscrie firesc în acțiunile curente ale instituției.

Ultimul concert (30 noiembrie) a avut (în final !) o structură mai puțin obișnuită : două *Concerte* în prima parte (*nr. 1 pentru pian* de Pascal Bentoiu și cel de Sibelius *pentru vioară*) și o simfonie (*nr. 4, „Romantica"* de Bruckner). Ne bucură că o pianistă în pragul absolvirii conservatorului își înscrie în repertoriu un concert românesc, ceea ce denotă mentalitatea pozitivă a tinerei generații. Viorela Ciucur este, ca interpretă, deplin formată, capabilă să rezolve problemele partiturii lui Pascal Bentoiu. Pe Cristina Anghelescu am aflat-o într-o formă excelentă : a cîntat cu temperament și bravură un *Concert* deloc ușor. Acompaniamentele au fost, în general, bine strunite. Despre foarte tînărul șef de orchestră Hugues Reiner (Franța) ne-am format o părere mai temeinică după Bruckner. Cunoașterea textului componistic este neîndoielnică, ca și predilecția pentru laturile spectaculoase. Construcția a fost judicioasă, echilibrată (în ciuda unor exagerări în privința nuanțelor mari). Gestica era adesea excesivă, abruptă, smucită chiar, dar efectul în masa orchestrală (pe care, una peste alta, am găsit-o în formă bună) a fost prompt și constructiv.

Petre CODREANU

„Integrala Sonatelor pentru pian de Beethoven" Programul II

Seara din 3 noiembrie debutează cu comentariul-analiză al primei opere distribuite de Iosif Sava în concertul la care asistăm : *Sonata op. 7, în mi bemol major*. Împreună cu Viorela Ciucur, analistul își susține ideile,notînd sonor, la alt pian, temele, punctele cheie ale structurii muzicale, selectînd din complexul de expresii particularitatea conferind acestei Sonate caracterul ei : rezultă cum fiecare sonată de Beethoven are o configurație anume. Dedicația pentru Babette de Keglevics nu este pusă în legătură cu denumirea cunoscută a sonatei : die *Verliebte* (îndrăgostita). Viorela Ciucur este o tînără pianistă sigură pe mijloacele tehnice cu care stăpînește discursul. Beethoven scrie *Allegro molto e con brio* la prima mișcare, ea susține strîns tempoul, pulsația ritmică cu efectul ei antrenînd continuu elanul interior, propulsat de energiile modelatoare. Cunoaște partitura ca arhitectură și desfășurare în secțiuni a căror legătură este prinsă în fluxul ordonat al expunerii. Sugestiile muzicale din *Largo* sînt atinse, poetica beethoveniană este suverană și atunci cînd nu i se aplică efecte lirice deosebite. Particularitatea *Scherzo*-ului este trio-ul, corect realizat în murmurul pianistic bruscat de apăsate lumini fulgerătoare. *Rondoul*, atît de plin în inspirație curgătoare, este una din cele mai primejdioase probe pentru resursele de imaginație ale interpretului. Această Sonată propune, dincolo de acurateță și fidelitate, un avînt ieșit din comun ; acesta va fi marele ei animator de-a lungul a patru părți unde tînărul Beethoven sădește, păstrînd tiparul clasic, un exemplu de sonată mare, o varietate de configurări instrumentale, sistematic cuprinse, a căror elocință poate fi plăsmuită în reliefuri mai impresionante. Schubert și chiar Chopin nu sînt departe.

Remarcabila *Sonată în re major, op. 10, nr. 3* a fost cîntată de Dana Borșan, pianistă cu o personalitate proeminentă, alături de care ascultătorul nu rămîne niciodată indiferent. Eficacitatea tălmăcirii ei trezește partitura Sonatei cu motivul constructiv al primei părți, acel desen alcătuit din sunete detașate, urmînd intonația unei întrebări deschise. Dana Borșan și-a asumat creator conceptul de dramaturgie muzicală beethoveniană, ca pe o acțiune concentrată care va fi condusă cu înțelegerea mișcărilor interioare ale totalului sonor dezvăluit dinamic de inteligența, temperamentul și starea de confort în preajma instrumentului. Profilurile tematice se disting net, circulația lor consolidează episoadele formei, densitatea specifică și vigoarea dramaturgiei. Momentul de supremă individualizare a acestei sonate este *Largo e mesto*, alternînd deznădejdea crispată cu lamentația ; nu știu dacă trebuie să ne gîndim aici la o impresiune literară din Goethe, să-l simțim pe Schubert aproape de cîntul morții, sau să-l evocăm pe Wagner din „Tristan". Mai clar pare că Beethoven ne este îndestulător prin propria-i voință de a cuprinde patetic, apăsătoarea amenințare a ființei umane : beethoveniană-bărbătească a fost tălmăcirea robust-emoționantă. Desprins abil din această imagine, *Menuetul* trece degajat spre un *Rondo* extraordinar, redat cu humor în jocul întrebare-răspuns împlîntat într-o conștientă anvergură concertistică.

Contrastul dintre acest opus și *op. 110 în la bemol major*, marcat și în comentariul lui Iosif Sava, a apărut predominant și prin natura individualităților profund contrastante, opunînd în interesante relevări pe Dana Borșan și Viniciu Moroianu. Dacă vitalitatea ei este masculină, tînărul pianist este o plămadă de muzicalitate mai curînd feminină. De astă dată, chiar și partitura este mai aproape de o astfel de imaginare.

Suflul beethovenian se adînceste în subiectivism, poetica lasă în urmă concertisticul, pentru o decantare sobră, reținută, de o nuanțată sensibilitate : Sonata este incomparabil mai complicată, poate tocmai pentru că Beethoven a notat indicația „immer simpler" deasupra acestui rod al unei metamorfoze a formelor, înrudit cu ultimele cvartete.

Viniciu Moroianu a cîntat liniștit și curgător episoadele individualizate de o supremație a liricului, tînguirea din *Arioso*, a cuprins sensul adînc semnificativ al prezenței, în acest nou cadru, al celor două fugi, a doua comportînd răsturnarea temei celei dintîi. Tînărul pianist cultivă o adevărată poezie a sunetului particularizat, implicînd parcă o afectivitate acută a fiecărei note. Interpretarea lui este încordată, încărcată de acest simțămînt extraordinar, pînă la urmă cultivînd o relație emotivă cu clipa care trece. Muzical, el a înțeles procesele interioare care leagă reflexivitatea întregii opere. Dar este, în acest permanent impuls apropiat suferinței sau confidenței, o capcană : undeva, o forță imanentă omenescului trebuie să călăuzească, să tempereze emotivitatea prin vitalitate. Este o chestiune de tehnică instrumentală care se investește cu ardoare, așa cum o cere înălțătoarea transfigurare a discursului la sfîrșitul lucrării.

Ada BRUMARU

Integrala creației camerale a lui Maurice Ravel

Sub acest generic, deosebit de pretențios, un grup de studenți ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (alături de care și-a dat concursul și un component al Filarmonicii „George Enescu — violonistul Ladislau Horvath, cîntînd de astă dată la violă) s-au angajat într-un remarcabil maraton cameral instrumental, prezentînd publicului șapte lucrări din creația lui Maurice Ravel.

Astfel, în primitoarea ambianță a Muzeului de artă al R.S.R., au răsunat : *Cvartetul de coarde, Septetul pentru harpă, cvartet de coarde, flaut și clarinet, Trio-ul pentru pian, vioară și violoncel, Sonata pentru vioară și violoncel, „Berceuse" pe numele lui Gabriel Fauré pentru vioară și pian, „Tzigane", rapsodie de concert pentru vioară și pian, Sonata pentru vioară și pian.*

Ansamblul de cvartet a fost alcătuit din Ladislau Csendes (vioara I), Alexandru Mihon (vioara II), Ladislau Horvath (violă), Elöd Kostyák (violoncel), tînăra formație dovedindu-se bine sudată, sincronizată, cu sonorități de fină culoare, cu tensionări și relaxări bine integrate în stil.

Pentru interpretarea *Septetului*, celor patru cordari l-i s-au alăturat Sonia Inglefield (harpistă din S.U.A., aflată la studii de specializare la Conservatorul bucureștean, perfecționîndu-se la clasa prof. Ion Ivan Roncea), Otilia Panaitescu (flaut) și Dan Avramovici (clarinet). Conciziunea, omogenitatea și calitatea aliajelor timbrale s-au făcut remarcate în interpretarea tinerilor instrumentiști.

Cu aceeași valoroasă participare a fost realizat *Trio-ul pentru pian, viară și violoncel*, interpretat de Dolores Chelariu (pian), Ladislau Csendes (vioară) și Elöd Kostyák (violoncel).

Dialogul vioară-violoncel din *Sonata* dedicată acestor două instrumente a fost purtat între aceiași doi soliști (Ladislau Csendes și Elöd Kostyák), talentați și inteligenți interpreți, care au găsit sonoritățile cele mai potrivite spre a reliefa complexitatea expresivă a sonatei raveliene.

Un elogiu în plus se cuvine violonistului Ladislau Csendes (student la clasa prof. Cornelia Bronzetti), care a participat cu dăruire și virtuozitate la realizarea întregului program, atît în cadrul formațiilor camerale, cît și ca solist al ultimelor trei piese înscrise pe afișul concertului : *„Berceuse" pe numele lui Gabriel Fauré, Rapsodia de concert „Tzigane"*, precum și *Sonata*, toate pentru vioară și pian.

Însoțit cu precizie, seriozitate profesională, expresivitate și simț al planurilor sonore de pianista Dolores Chelaru, Ladislau Csendes a desfășurat un arsenal tehnic bine pus la punct, cu un ton amplu, vibrant și un patos interpretativ captivant (mai ales în *„Tzigane)*.

Temerara angajare a tinerilor instrumentiști în realizarea acestei seri concertant-camerale dedicată creației lui Ravel este meritorie, atît prin actul de cultură muzicală înfăptuit, cît și prin calitatea lui interpretativă.

M. M.

Orchestra Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Tradiția concertelor educative integrează, în fiecare stagiune, manifestări studențești semnificative prin reflectarea unui mod de evoluție — în cazul de față al orchestrei Conservatorului bucureștean. Într-o dublă apariție pe scena Ateneului (12 și 13 noiembrie), raportată la o dublă ipostază — matineu și seară muzicală — ansamblul simfonic coordonat de Aurel Niculescu dezvăluie însușirile configurate în ultimii ani : receptivitate, muzicalitate, dinamism, calitatea majorității șefilor de partidă (însemnările prezente se referă la concertul din 13 noiembrie).

Aceasta s-a sesizat îndeosebi în derularea pasionantă a solo-urilor din *Șeherezada* de Rimski-Korsakov, cel violonistic al Mihaelei Smolean (concertmaestrul orchestrei) cultivînd sensibilitatea, puritatea sonorității. Dintre alte intervenții solistice, notăm o apreciere specială pentru oboistul Vasile Boar, distingem și pe cele ale clarinetistului Cristian Bulgaru, cornistului Sorin Lupașcu, trompetistului Octavian Ursu (ș.a.). Prin momentele de atractivitate și spectaculozitate, în care diverse instrumente devin protagoniste, se configurează numai o caracteristică a piesei simfonice. Conceperea ei ca entitate arhitecturală aparține gîndirii dirijorale, iar Aurel Niculescu optează pentru o versiune echilibrată care, prin *tempi* așezați, pune în valoare episoadele solistice și instaurează o atmosferă sonoră, expresivă, atenuînd însă acea strălucire a virtuozității orchestrale proprie lui Rimski-Korsakov.

În *Șeherazada*, dar și în *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu, coeziunea timbrală a corzilor (îndeosebi a viorilor) asigură omogenitatea formației. Lucrarea lui Ion Dumitrescu, de substanță folclorică înveșmîntată în culoarea instrumentației, oferă spațiul unor acumulări sonore, unor contraste ce dau relief construcției. Creația populară — ca sursă pentru imaginația componistică — transpare și în *Rapsodia română pentru vioară și orchestră* de Emanuel Elenescu *). Violonistica de tip lăutăresc devine un pretext pentru desfășurarea solistului, Florin Ionescu-Galați adaptîndui-se cu o maximă dezinvoltură, cu un sunet cald, tensionat, penetrant, abordînd improvizatoricul printr-o perfectă manevrare a aparatului tehnic.

Din complexul coordonatelor acestui concert desprindem o impresie esențială : plăcerea de a „face muzică", entuziasmul tinereții compun un univers interpretativ cu o însușire fundamentală — aceea de comunicare, fapt cu atît mai important, cu cît concertele educative au misiunea de a transmite valorile certe ale muzicii naționale și universale.

Valentina SANDU-DEDIU

Cvintetul de suflători „George Enescu"

Pînă nu demult, se considera la noi că formația camerală cea mai uzitată a suflătorilor, cvintetul compus din flaut, oboi, clarinet, corn și fagot, nu are clasici. S-au putut auzi la București capodoperele lui Ibert și Françaix, Hindemith și Schünberg ș.a.m.d., dar piesa clasică a programelor de cvintele era, întotdeauna, cîte o prelucrare după compoziții, de cu totul altă destinație originală, de J. Chr. Bach, Haydn sau Mozart. În noua structură (Nicolae Maxim, Eugen Glăvan, Valeriu Bărbuceanu, Simion Jebelean, Wilfried Barghiel), Cvintetul „George Enescu" pare să-și facă un titlu de onoare din cultivarea operei adevăraților clasici ai genului, necunoscuți publicului nostru Anton Reicha (1770—1836), care prin cele 24 de lucrări ale sale din anii 1810—1820 a creat cvintetul de suflători, și Franz Danzi (1763—1826), care prin 9 lucrări compuse între 1820—1824 l-a încetățenit în muzica germană. Primul și-a înscris numele în istoria muzicii mai ales ca profesorul de compoziție al lui Liszt, Gounod, Berlioz, Franck și al multor altora, cel de al doilea, ca unul care a înfiurit benefic stilul tînărului Weber. Numele lor nu are rezonanța magică a numelui lui Haydn sau Mozart, dar cvintetele lor poartă pecetea inconfundabilă a autenticității istorico-stilistice, ele fiind, evident, inspirate de natura celor cinci instrumente de suflat, exploatate de Reicha și Danzi cu mare eficiență artistică.

*) Protagonistul din 12 noiembrie a fost Bogdan Zvorișteanu.

După *Cvintetul în mi minor op. 67 nr. 2* de Danzi și *Cvintetul în sol major op. 88 nr. 3* de Reicha, a căror interpretare a constituit o pledoarie convingătoare pentru valoarea mai mult decît pur istorică a acestei moșteniri a suflătorilor, artiștii Filarmonicii au oferit publicului o capodoperă a muzicii românești: cvartetul *Aubade*, ultima compoziție de anvergură a lui Dinu Lipatti, poate cea mai desăvîrșită sub aspectul sintezei organice dintre seva folclorică românească, cuceririle muzicii universale din prima jumătate a secolului 20 și structura apolinică a compozitorului. Făcînd abstracție de o anumită prudență cu care artiștii Filarmonicii au abordat *Finalul*, transformînd un *Presto vivace* într-un fel de *Allegro moderato*, interpretarea capodoperei lipattiene a atins cote de înaltă măiestrie. Surpriza programului a constituit-o sextetul cu pian *Kommen und gehen* de Georg Katzer, compozitor contemporan din R. D. Germană (n. 1935), o lucrare mult mai substanțială decît s-ar deduce din titlul ei (cum să-l traducem? *„Venind și plecînd"* sau chiar *„Du-te-vino"* ?), care *trimite* în sfera grotescului cotidian. Riguros arcuită, începînd ca o muzică pointilistă, brodată din sunete izolate, cele mai multe de înălțime nedeterminată, ea devine pe parcurs din ce în ce mai densă, dobîndind pe alocuri chiar alura unui veritabil concert de pian cu suflători, revenind apoi la o factură rarefiată. Binevenită ca mostră valaroasă din muzica germană contemporană, piesa lui Katzer a constituit și un bun prilej de demonstrație de virtuozitate colectivă a celor cinci și a invitatului lor, Nicolae Licaret, care a redat cu suveranitate partida dificilă a pianului.

În ansamblul său, concertul de la Ateneu, din 8 noiembrie, a ilustrat convingător intenția salutară a Cvintetului „George Enescu" de a-și găsi un repertoriu și un profil propriu, de natură să completeze pe acelea ale „Concordiei" de la Radiodifuziune, precum și capacitatea celor cinci instrumentiști de a se suda într-o formație de înalt nivel profesional și artistic, demn de denumirea aleasă. Nu putem decît să le urăm să persevereze în realizarea programului lor cu zelul și tenacitatea formației surate. Într-o metropolă muzicală ca București, activitatea permanentă a două cvintete de suflători profesioniste nu trebuie socotită un lux, ci un lucru firesc, chiar necesar, dacă ele se dovedesc a fi formații-personalitate, care își împart judicios repertoriul imens al genului — spre bucuria și profitul neîmpărțit al iubitorilor de muzică.

Francisc LÁSZLÓ

„Muzica românească în actualitate — XX"

Sub genericul mai amplu „Zilele artei muzicale românești", la 20 noiembrie 1989 s-a desfășurat la Ateneu al XX-lea episod al ciclului „Muzica românească în actualitate", organizat de Filarmonica „G. Enescu" și Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor. Gîndit pe ideea valorificării unor pagini de repertoriu cameral mai mult sau mai puțin noi și nu pe aceea a unei seri de prime audiții, concertul la care ne referim și-a propus de fapt realizarea unui medalion de interpret. Este vorba de ansamblul „Astra" din Brașov (nume de tradiție și prestigiu în oraș), compus din Cristina Mihalache (vioară), Cristina Dumitriu (violă), Ovidiu Marinescu (violoncel) și Gheorghe Dumitriu (pian), cărora li s-au alăturat episodic clarinetistul Dumitru Sâpcu, percuționista Viorica Ciurilă și mezzosoprana Ruxandra Donose. La prima apariție bucureșteană, formația „Astra" nu ni s-a părut pe deplin convingătoare. În mod cert, motivul nu se află în muzica interpretată, care cuprindea în general lucrări de valoare, verificate în contactul cu publicul și cu critica de specialitate. Și ne referim în primul rînd la *Sonatina pentru vioară și pian* de Tiberiu Olah, la *Cadenza pentru vioară solo* de Liana Alexandra, sau la *Cumpăna luminii* de Doina Nemțeanu Rotaru. Ansamblului îi lipsește încă unitatea de formă, pornind de la o destul de neclară concretizare a scopurilor artistice pe care le urmărește și de la decalajul valoric actual între membri. Ca un aspect exterior, dar relevant, urmărim prima parte din *Cumpăna luminii*, parte pe care, în cuvîntul introductiv, Șerban Nichifor o prezentase atenției publicului ca pe o interesantă valorificare componistică a unui singur sunet, *mi*. Oricine a putut remarca existența mai multor variante intonaționale pentru același *mi*, situație pe care nu o putem considera benefică pentru reușita audiției. O simplă neglijență de acordaj semnalează o relativă relaxare a autoexigenței, oarecum generală.

Momentele reușite, pentru că ele au existat, se datorează în primul rînd tînărului violoncelist Ovidiu Marinescu, pe care îl particularizează, în afara profesionalismului, faptul că nu dă impresia că își caută „salvarea" în muzica nouă neputîndu-se descurca în repertoriul tradițional. Pentru că muzica contemporană nu maschează imperfecțiunile unei interpretări prin interesul suscitat de muzica însăși. Este adevărat că destul de puțini se gîndesc la parametrul interpretativ într-un concert de creații noi, deoarece elementul inedit este adus mai întîi de muzică. La această relație între creație și realizare trebuie să ne gîndim însă, atunci cînd apreciem prezentarea unor lucrări defavorizate sau nu de către interpreți.

Același concert a prilejuit audierea variantei cu clarinet a *Tablourilor dacice* de Carmen Petra Basacopol, a *Sonatei pentru clarinet și percuție* de Cornel Țăranu și a liedului *România, țară de doină* de Vasile Donose. Încheiem, amintind bijuteria de artă vocală pe care ne-a oferit-o Ruxandra Donose în *Doina pentru voce, violă și violoncel* de Enescu. Timbrul bogat în sugestii expresive al interpretei, perfect mulat pe intonațiile de folclor arhaic, crea senzația unei mărturii a ceea ce poate fi mai semnificativ românesc, exprimat simplu, prin muzică.

Oltea ȘERBAN-PĂRĂU

Tineri compozitori

Am asistat la 13 noiembrie în sala Studio a Ateneului Român la un nou concert cameral dedicat creației tinerilor compozitori. Semnificativ în sine și foarte diferit ca orientări — un peisaj de altfel, caracteristic prezentului mai mult sau mai puțin imediat. *In memoriam Alexandru Pașcanu* de Arleziana Sîrghie, interpretată la flaut de Florin Tudor propune în mod sensibil un bocet aproape manierist. *Lumină lină* — trio pentru flaut, clarinet și violoncel (Ionuț Ștefănescu, Vasile Mocioc și Anca Vartolomei) de Dana Teodorescu este o nouă reușită a autoarei; nu întotdeauna varietatea și prolixitatea materialului — de aleasă factură! — acoperă și timpul și nevoia *reală* de contrast. *Sonata pentru vioară solo* de Dan Dediu (formidabilă și de această dată Anca Rațiu!) pare o încercare de alăturare a incongruențelor stilistice într-o ambianță de manualitatae uneori exagerată. Nu avem — evident! — de a face cu mentalități de „ilustrator muzical" care uneori înăbușe orice bună cuviință a citatului prelucrat creator, critic, dar nici cu o prea fericită îmbinare a surselor clasate. Lucrarea este scrisă cu același bine cunoscut talent al autorului. *Adagio și Scherzo* pentru flaut solo de Daniela Stoicescu este o muzică bine dozată în care remarcăm destule ticuri neoclasice. O bună interpretare datorată lui Mihai Maxim. *Semn iubire 6* pentru clarinet solo (Ion Nedelciu) de Doina Marian este o muzică împlinită și frumos arcuită; de ce oare, ne întrebăm totuși, trebuie să forțăm sunetul instrumental pur, nobil, al clarinetului cu intervenții vocale nepotrivite? *Evolutio* pentru contrabas solo de Mihaela Stănculescu (solist Ion Ghiță, un veteran al

muzicii de ultimă oră pentru acest splendid instrument!) tranșează cu vigoare și talent antinomiile între zgomot și sunet pur, folosind efecte neconvenționale. *Zodiac* de Ana Maria Avram este o muzică ambientală de bandă și pian preparat, cu frumuseți pașnice. Evident *Cvartetul nr. 2* de Christian Berger, care a beneficiat de excelenta interpretare a formației „Serioso" (Radu Ungureanu, Daniela Isipciuc, Florin Matei și Mariana Amarinei-Oțeleanu) a împlinit în mod fericit panoramicul acestui concert. Este o lucrare în care buna știință, temeinic însușită, a formei și a construcției se îmbină plenar cu frumusețea ideilor, cu bogăția materialului tematic. Christian Berger parcurge cu autoritate drumul de la școală la afirmarea propriei personalități ce se anunță întru totul promițătoare în contextul generației sale.

Nicolae BRÎNDUȘ

Generații ale muzicii românești

Etaje de vîrstă ale muzicii românești, multitudinea stilurilor circumscrise școlii noastre componistice actuale: iată propunerile compozitorului și muzicologului Doru Popovici în alcătuirea programului din 21 noiembrie. Concertul din Studioul 8 al Radioteleviziunii se constituie, astfel, într-o pagină de istorie a creației contemporane, prilej de derulare a diverselor opțiuni individualizate într-un context unitar. Personalitățile consacrate — personalitățile pe drumul afirmării susțin un dialog în planul creației, al modalităților de scriitură, al limbajului, al posibilităților de combinații timbrale în formula camerală.

Notăm, așadar, accesibilitatea unei melodicități (preponderent) modale ce poate unifica *Madrigalele pe versuri de Eminescu* de Paul Constantinescu, *Postludium pentru orchestră de coarde* de Zeno Vancea, *Trio Pro Pace* (voce, flaut, pian) de Carmen Petra-Basacopol, *Sonata pentru vioară și pian* de Doru Popovici și liedul *Lujer de lumină* (voce-pian) de Vasile Donose.

Generații mai tinere relevă, de asemenea, concepții neomodale în desfășurarea discursului sonor — fie pentru un instrument solist — *Monodia* dedicată fagotului solo de Irina Hasnaș, pentru cvartet de coarde — *Cvartetul nr. 2* de Cristian Brâncuși, sau pentru componența bine-cunoscută a ansamblului *Archaeus* — *Florilegiu* de Liviu Dănceanu. Ceea ce numeam anterior personalități pe drumul afirmării dezvăluie energia primilor ani de creație, concretizată în asimilarea și transfigurarea unor procedee moderne în tehnica și expresia viorii solo: *Sonatele* de Ioan Dobrinescu și Dan Dediu.

Menționăm, aici, valoarea înțelegerii și tălmăcirii profunde a violonistei Anca Rațiu. Integrîndu-se, astfel, în domeniul interpretativ, remarcăm — în egală măsură — calitatea de partener în duo-ul vioară — pian a lui Valeriu Rogacev (*Sonata* de Doru Popovici) precum și pe cea de ansamblu cameral a cvartetului de coarde *Clasic*. În general, trebuie subliniat efortul depus de interpreții, disponibilitatea lor în abordarea lucrărilor românești contemporane; enumerăm, deci, Atelierul *Archaeus*, orchestra de coarde *Camerata* (dirijor Iosif Ion Prunner), cvartetul vocal *Orfeu*, sopranele Paulina Stavarache și Monica Teodorescu, flautista Maria Simion, pianista Lucia Nicolae, violonista Corina Stoian, fagotistul Vasile Macovei.

Fără a dori ierarhizări valorizatoare, ne-am rezumat la descrierea unei imagini de concert — revelatoare pentru laboratorul componisticii românești de azi.

Valentina SANDU

Profil cameral — „Hyperion"

În cadrul „Zilelor artei muzicale românești", apreciata formație „Hyperion" condusă de Iancu Dumitrescu a susținut la Ateneu (21 noiembrie) un nou concert cu pagini de compozitori contemporani a căror creație este prezentă adesea în viața noastră muzicală — ne referim la Liana Alexandra, Octavian Nemescu, Șerban Nichifor, Ana Maria Avram, Iancu Dumitrescu. S-a adăugat, ca moment insolit al programului, o pagină enesciană, *Legenda pentru trompetă și pian*, la care ne oprim doar pentru a semnala interpretarea caldă, vibrantă, în concordanță cu spiritul acestei muzici, a lui Iancu Văduva și postura pianistică a tinerei Ana Maria Avram, ce dovedește polivalente capacități artistice.

Abordînd genuri dintre cele mai variate ca dimensiune formală și instrumentală, de la profilul miniatural la cel simfonic sau cel al operei moderne, Liana Alexandra reușește, la nivel superior, elemente de scriitură și semnificație poetică ce poartă o unică și, de aici, inconfundabilă pecete componistică. *Sonata pentru flaut solo* nu face excepție: aceeași fermitate și limpiditate în susținerea fluxului sonor, bogat în resurse motivice, aceeași inventivitate a efectelor bazată pe cunoașterea intimă a instrumentului ales, aceeași mînă sigură în trasarea secțiunilor arhitecturii micro și macrostructurale, la care se adaugă înscrierea într-un fond transfigurat de inspirație folclorică, valabil, cu mai multă sau mai puțină pregnanță, și pentru celelalte lucrări incluse în program. *„Transgressio" pentru flaut, oboi și fagot* de Șerban Nichifor aparține de pildă acestui filon generos prin profilurile tematice ale căror formule ritmice sincopate sau centrare a ideilor în jurul unor intervale caracteristice (acestea fiind elementele de apartenență cele mai evidente) trezesc amintirea jocului popular, cantabilitatea melosului de veche sorginte românească. Muzica lui Șerban Nichifor are culoare, nerv, sugestiile pe care le propune pot merge în direcțiile cele mai îndepărtate față de punctul de plecare (cum este cazul lucrării „Transgressio" ce încorporează „flash"-uri din jazzul american), dar ele se topesc în organicitatea unei posibile și personale sinteze demne de actul creator actual.

Efecte de ritm și timbru, coordonate de un real simț al proporției în dozarea evenimentelor sonore, caracterizează lucrarea *„Zodiac" pentru clarinet, percuție și pian* de Ana Maria Avram. Am putea-o numi „pastel" al unui univers pastoral revitalizat de imitația artistică. Tînăra compozitoare se remarcă nu numai prin fantezie în definirea unui întreg vocabular de sunete-zgomote, cît mai ales prin cumpănirea și încărcarea lor cu putere sugestivă. „Zodiac" este semn de reușită a unui muzician în plină afirmare a potențelor sale creative.

Alfa și omega de Octavian Nemescu, în formula oferită de ansamblul „Hyperion", lasă să se întrevadă dinamica unei gîndiri complexe, extrem de responsabile, ce caută să-și sprijine conotațiile estetice pe un substanțial conținut de stări și semnificații determinînd declanșarea unor profunde trăiri. Gesturi ample, cu încărcătură dramatică, se învecinează cu sugestii din alte domenii ale artisticului guvernate de plastică sau teatralitate, acestea fiind doar cîteva din înțelesurile audiției la care am luat parte.

Harryphonie III de Iancu Dumitrescu a încheiat seara de muzică românească contemporană. Scrisă pentru doi contrabași, partitura cuprinde evoluția unei game de entități născute din examinarea „anatomiei" sunetului. Cutie mare de rezonanță, contrabasul capătă aici dimensiuni amplificate și modificate în funcție de arcurile de tensiune ale lucrării.

Iancu Dumitrescu este un căutător de materie fonică, după cum este și un explorator al virtualelor calități ale sonorității însăși, creația sa alăturîndu-se fecundelor realizări ale artei muzicale de astăzi.

Antigona RĂDULESCU

Muzică de orgă de pe teritoriul românesc — Iosif Gerstenengst

Ciclul „Muzica românească în actualitate" organizat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și de Filarmonica „George Enescu" ne-a propus duminică, 5 noiembrie în Sala Mare a Ateneului Român, cel de-al XIX-lea concert, avîndu-l ca protagonist pe eminentul organist Iosif Gerstenengst.

Din cuvîntul introductiv al animatorului manifestării-compozitorul Șerban Nichifor am aflat cu satisfacție că de la debutul acestui ciclu de concerte (16 mai 1988) și pînă în prezent, au fost interpretate peste 150 de lucrări ce au evidențiat deopotrivă „un climat efervescent al creației camerale românești" și personalități interpretative de excepție. Cu zece concerte în urmă (la 26 dec. 1988), muzicianul de înalt prestigiu (consolidat pe parcursul a 50 de ani de carieră) Iosif Gerstenengst ne prezenta un program de muzică românească veche și contemporană pentru orgă, ce cuprinde, într-o primă parte, valoroase creații pentru orgă din secolul al XVI-lea ale unor mari promotori ai orgii din Transilvania — Girolamo Diruta, Valentin Bacfarc, J. W. Grefinger, Adriano Banchieri, Antonio Romanini —, iar în partea a doua, muzică românească contemporană pentru orgă de Valentin Gheorghiu, Tudor Ciortea, Wilhelm Georg Berger și Zeno Vancea.

În cel de-al doilea concert al ciclului, pe care ne propunem să-l comentăm, acest maestru al orgii care este Iosif Gerstenengst va repeta structura programului precum și unele lucrări ce-i sînt apropiate și, ceea ce este mai important, păstrînd preferința pentru anumite stiluri componistice.

Astfel, în prima parte a programului l-am reîntîlnit pe Adriano Banchieri *(2 Ricercari în Fa)* și Girolamo Diruta — creator al celui mai important Tratat despre orgă și instrumentele de coarde din secolul al XVI-lea *(Toccată în do major)* alături de inediți : Claudio Merulo *(Toccata nr. 4 în mi minor* — construită pe două planuri, unul armonic și altul figurativ) ; Giovanni Gabrielli *(Sonata „Piano e forte"* — ce evidențiază un cînt responsabil cu mișcări contrapunctice interioare) ; Heinrich Albert *(Trei lieduri)* ; Carl Heinrich Graun *(Fugă corală* ce denotă un tipar polifonic schematic). În partea a doua a programului am reaudiat *Coralul*, de expresie neoclasică, de Valentin Gheorghiu. Lucrarea a evidențiat o gîndire armonică deosebit de interesantă, vehiculînd o substanță intens cromatizată ce-și extindea, progresiv, acțiunea asupra registrelor sonore, și a cărei rezolvare expresivă viza robustețea consonantică. Am meditat, apoi, din nou, pe marginea stilului unor compozitori față de care Iosif Gertenengst vădește afinități elective (și pe care i-am întîlnit și în programul pregedentului concert) — Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Wilhelm Georg Berger.

Toccatina de Zeno Vancea captivează prin schimbările interesante de registre sonore, cărora li se adaugă permanent elemente noi, ce sugerează uneori rupturi de tip expresionist, prin îmbogățirea perpetuă și alertă ca ritm al devenirii, cu noi registre ideatice.

Partita nr. 2 pe o temă populară de Tudor Ciortea ne cucerește mai întîi printr-o temă de mare cantabilitate, ce cîștigă treptat densitate, amplitudine sonoră și relief interior, prin subtile mișcări contrapunctice. Aceasta se abstractiza apoi pînă la nerecognoscibilitate, se oglindește într-un dialog antifonic cu o altă entitate tematică cu sonoritate de clopot, se metamorfozează din nou urcînd în acut împlinindu-se impetuos (prin cadența de virtuozitate) și apoi grav — prin pachete armonice metalice, majore, în final. Straneitatea de o factură foarte modernă a acestei muzici (ce reprezintă, în ultimă instanță, climatul sonor pe care evoluează și se proiectează tema) a cărei rezolvare rămîne, totuși, pozitiva consonanță, atrage atenția asupra complexității ideatice pe care este apt să o redea acest venerabil instrument care este orga.

Două Ricercari op. 72 de W. G. Berger, ca piese de final ale acestui concert, vor, parcă, să exprime și mai clar posibilitățile de sublimare ideatică ale orgii, prin reformularea modernă a unei vechi forme muzicale în stil polifon. Tiparul acestor două lucrări pare a fi foarte potrivit în exprimarea problematicului raport (din perspectivă filosofică) dintre certitudine (pedală în registrul grav al instrumentului) și interogație — aceasta din urmă fiind variat și tensionat formulată (prin jocuri de registre sonore și pendulări pe anumite intervale), solitar sau în contrapunct.

Prilej de meditație, nelipsit de o aură melancolică (ca toate cugetările ce vor să străbată dincolo de coaja efemerului) universul sonor al lui W. G. Berger din cele două piese modest intitulate *Ricercari*, se împlinește cu vigoare și forță prin figurații pe registre ample, pe care se suprapun, prin densificare, pachete armonice din registrul înalt), semn că totuși viața trebuie sprijinită pe certitudine.

Avem și noi certitudinea că Iosif Gerstenengst împreună cu orga pe care o slujește de atîta timp cu devoțiune a sădit mlădița frumosului nu numai în suflete, ci mai ales în spirit, acolo unde tuburile orgii conduc spre o sublimă geometrie, în care cel ce a pătruns poate fi sigur că l-a răspus de Minotaurul din Labirintul propriu.

Ileana URSU

Cvartetul „clasic", creații românești

Titulatura unei formații trădează adesea intenția unei strategii repertoriale. Dar opțiunea inițială poate fi relativizată — chiar dacă nu eliminată — prin fireasca lărgire a ariei de cuprindere stilistică. Ne gîndim bunăoară la Cvartetul „Voces", azi un constant slujitor al clasicului, care a recurs la reducerea corespunzătoare a titulaturii (din „Voces contemporanae" a devenit așa cum e cunoscut în prezent, simplu și cuprinzător : „Voces"). Supus la rîndu-i unei redirecționări a repertoriului, Cvartetul „Clasic" s-a afirmat mai nou prin cultivarea cu succes a literaturii românești a genului, literatură prin excelență modernă, adresîndu-se nu o dată producțiilor de dată recentă.

Concertul susținut de Cvartetul „Clasic" (Arcadie Zanca, Valeriu Rădulescu, Magda Peteghea, Theodor Pașol) în Studioul T8 al Radioteleviziunii Române a demonstrat tocmai o astfel de opțiune pentru tendințele ce traversează cvartetistica românească, vizibile cu precădere în scrisul tinerei generații.

Cvartetul propus de către foarte tînăra compozitoare Arlesiana Sîrghie este cel de-al treilea pe care l-a semnat, ceea ce denotă o susținută preocupare în această direcție. Axată pe contrastul dintre o parte lentă — cu o melodică de bocet — și una rapidă — pe o temă originală de factură maramureșeană și valorificînd sistemul ritmic aksak, lucrarea denotă din partea autoarei o „zicere" bine asimilată a idiomului folcloric.

Cu seriozitatea sa recunoscută, devenită acum veritabilă prestanță componistică, Adrian Iorgulescu realizează în *Cvartetul nr. 3* o pagină de substanță,

pornind de la doar cîteva formule pe care le supune unui proces permutațional, rezultînd astfel un discurs dens, continuu transformat și dinamizat. Dinamizarea aceasta mai ales ține de o estetică deliberată — expusă, de-altfel, de către compozitor în prezentarea lucrării —, prin care se încearcă o „reabilitare" a mișcării alerte (în bună măsură neglijată de muzica actuală). Este un alert obținut evident nu numai prin viteza de desfășurare a muzicii, ci mai ales prin structurile-i corespunzătoare. Fără a ne situa polemic față de o astfel de aserțiune, ținem să remarcăm, în chiar lucrarea audiată, prezența și a tonusului lent ; și nu vedem în aceasta un inconvenient și nici măcar o inconsecvență, atîta timp cît și clasicul, ce a mizat cel mai mult pe obiectivitate și pe alertețea ideilor, nu a eliminat starea de contemplare și de meditație (ce a tins, dimpotrivă, spre ocuparea unui loc central în ultimele sonate și cvartete beethoveniene), măcar și numai din rațiuni legate de contrast.

Și Cătălin Ursu a prezentat tot un al treilea *Cvartet*, subintitulat *„Scene brâncovenești"*. Oglindă a unei interferențe culturale, muzica acestui cvartet pendulează între occidental și oriental. Tipare de dans preclasice dar și moduri și formule muzicale autohtone închipuie o lume policromă, printr-un proces de evocare și nu de reconstituire, într-un „haló" sonor simpatic, la a cărui conturare contribuie, între altele, și o bună scriitură cvartetistică.

În sfîrșit, o primă audiție : *Cvartetul nr. 2* de Fred Popovici. La nivelul unei cvartetistici îndrăznețe, care face posibile, pare-mi-se, versiuni sensibil diferențiate (una dintre ele fiind tocmai cea pe care am ascultat-o), ni se propun succesive lumi sonore („Atlantide", le numește Fred Popovici) ce irump printr-o identitate decelabilă chiar și în condițiile *percepției imediate*. *Intenția compozitorului* este aceea, cu succes realizată, de a domina mijloacele și efectele ce determină și emană în egală măsură din numitul proces.

În funcție de acest program atît de divers sub raportul intențiilor componistice, trebuie subliniată seriozitatea și dăruirea cu care membrii Cvartetului „Clasic" au abordat fiecare dintre lucrările prezentate. Coordonarea de ansamblu, implicînd găsirea de fiecare dată a soluțiilor adecvate, nu au fost de natură să estompeze disponibilitățile individuale ale instrumentiștilor. Dimpotrivă, ele au conferit un plus de interes structuralității muzicale, devenită astfel credibilă, captivantă.

Gheorghe FIRCA

Muzică de cameră

Ruxandra Donose — Valeriu Rogacev

Sîmbătă 11 noiembrie am ascultat la Ateneu un recital de lieduri susținut de mezzosoprana Ruxandra Donose și pianistul Valeriu Rogacev ; de astă dată tocmai realizarea unei expresii artistice constituia punctul forte al interpretării.

Cu o voce suplă, nu foarte amplă dar inteligent condusă, Ruxandra Donose izbutește să creeze atmosfera unui lied, descoperindu-o caracteristica intențională, sentimentul care-l animă și-l justifică. Delimitează astfel nu numai un stil față de altul, clar deosebite — Brahms față de Debussy de pildă —, ci chiar un lied față de altul, ambele aparținînd aceluiași grupaj și avînd o tematică strîns înrudită. Mai puțin convingătoare în lied-urile de Brahms, Ruxandra Donose excelează în cele mai delicate (*Morgen* de Richard Strauss, *Soupir* de Enescu, *Trois chansons de Bilitis* de Debussy, *Le Papillon et la fleur* și *Après un rêve* de Fauré) în care imaginea se întruchipează într-un clarobscur ce dezvăluie și ascunde totodată culorile mereu schimbătoare, topindu-se unele în altele. În *Melodiile* de Fauré Ruxandra Donose ajunge chiar la expresia liberă și expansivă în care nu mai pot fi distinse spontaneitatea trăirii de artificialitatea preelaborată a interpretării, ceea ce reprezintă gradul cel mai înalt al expresiei artistice, singurul care ne impresionează.

Ne-am bucurat să-l aflăm ca partener al Ruxandrei Donose pe Valeriu Rogacev, pianist cu talent puternic și seducător, în care ne punem cu toții viitoare speranțe. La ora la care trebuie să-și afirme individualitatea solistică, căutînd-o, descoperind-o și forjînd-o continuu, el își află resurse și pentru lumea aparte a muzicii de cameră, în care impetuozitatea sa tinerească se temperează și face loc introspecției și colaborării, într-un spirit mai matur și cu totul profitabil pentru personalitatea sa muzicală.

La recital a participat (în cele *Două lieduri pentru alto, violă și pian, op. 91* de Brahms) și violistul Valeriu Răgușitu, student în al doilea an al Conservatorului bucureștean.

Dan SCURTULESCU

Mălina Dandara

Asceza intransigentă a monologului este, pentru un violonist, proba înaltei maturități ; survine — nu *obligatoriu* la *toți* violoniștii — cînd ispitele dominării, cu fragilul instrument, a orchestrei, ale concurenței sonore a pianului și ale virtuozității expansive sînt lăsate în urmă. La numai douăzeci de ani, Mălina Dandana a ajuns în pragul acestei rostiri esențializate, ne-însoțite de adjuvantele pledoariei „de forță" în fața publicului.

Pentru cine cunoaște resorturile devenirii artistice ale Mălinei Dandara — și sînt, spre bucuria mea personală, unul din cei care au avut privilegiul de a le cunoaște — nimic surprinzător, paradoxal, în această abreviată accedere la maturitatea deplină. Tînăra violonistă a fost învățată — interiorizîndu-și apoi cu lucidă adeziune, învățătura — să renunțe la jaloanele standard ale *carierei* (concursuri, premii, critici entuziaste, tot felul de „captatio benevolentiae" extramuzicale), pentru o aspră confruntare directă, cu nerostitul din partituri : acestea, cît mai multe, în varii teritorii ale violonisticii.

Recitalul de opusuri pentru vioară solo, de la Atheneu, este, deci, cu toată încărcătura lui de aparentă prezumțiozitate (raportînd la vîrsta artistei), un moment ineluctabil în evoluția Mălinei Dandara. În program : Bach *(Partita a II-a)*, Reger *(Sonata a IV-a pentru vioară)*, Berger *(Concerto pentru vioară solo*, dedicat violonistei, în primă audiție).

Mai mult, poate, ca niciodată, lista mea personală de obiecții față de rezolvările „locale" ori de strategie globală ale Mălinei Dandara n-a fost mai bogată ; mai mult, sigur, ca niciodată, sentimentul că ascult o mare violonistă nu a fost mai limpede.

Ceea ce m-a convins cel mai mult, în ciuda obiecțiilor, în versiunea propusă de Mălina Dandara faimoasei *Partite în re* de Bach a fost faptul că — spre deosebire de foarte multe altele, unele chiar notorii — *Allemanda, Corrente, Sarabanda* și *Giga* de dinaintea *Chaconnei* nu au fost anvizajate ca un preambul al acesteia ; o inteligentă și riguros articulată intratextualitate a făcut ca elementul struc-

turant al secțiunilor prealabile *Chaconnei* să devină peremptorii focare pentru aceasta.

O contemporană gîndire sonoră a fost convocată pentru a face evidentă *tranzitivitatea*, diagonalitatea de structuri ce depășește etanșeitatea redutabilă a unei abordări *orizontale*, lipsită de perspectiva metatextualului.

Rezervele mele privesc, în primul rînd, o anumită consistență excesivă a datelor paradigmatice (în special în sectorul ritmic), o corporalitate nu odată prea identică cu ea însăși, creîndu-se, zic eu, o falie paradoxală față de dinamica gîndire muzicală de care am vorbit mai sus. Lucrarea lui Max Reger se înscrie, după părerea mea, în rîndul acelora care se salvează prin efectul de iradiere indirectă, așa cum se întîmplă cu luna care strălucește pentru că, nu, soarele s-a reflectat pe suprafața ei. O viziune muzicală mult peste disponibilitățile inițiale ale compozitorului, venind dintr-un trecut timp *istoric* și *fenomenal*, exercită o seducție aparte asupra acestuia, aflat într-o quasi empatie cu acel timp.

Dificultatea — majoră — a tălmăcirii unei muzici astfel rezultate constă în adevărata stăpînire a teritoriului originar al ei, apoi în înțelegerea translațiilor, distorsiunilor pe care le produce recuperarea organizării trecute în noile coordonate.

Mălina Dandara, obișnuită, grație, cum spuneam, frecventării unui spectru repertorial imens, cu extrem de variate transferuri de coduri peste timp, a găsit, imediat, cheia interpretării (a uneia dintre interpretările posibile, evident) lui Max Reger și, ceea ce e important, a credibilității — în limitele rezonabilului — unei atari muzici.

Wilhelm Georg Berger este, după o cît de sumară parcurgere a operei sale impozante, compozitorul prin excelență ; doctul posesor al conformațiilor sonice după modele autoimpuse. *Concerto-ul pentru vioară solo*, unde Wilhelm Berger convertește în gest vibrant o imensă cantitate de știință violonistică, are, uneori, o anume indecizie —i-aș spune paratactică — în solida sa linie generală. Mălina Dandara i-a conferit aura luminoasă a empatiei constructive. Compozitorul însuși mărturisește, după recital, că este un privilegiu de a dedica o lucrare unui interpret cu astfel de har. Mălina Dandara a pătruns, cu demnitate, în rîndurile interpreților de foarte mare clasă.

Fred POPOVICI

Alexandru Tomescu—Valori camerale românești

Titlul cronicii indică și *greutatea specifică* a aprecierilor cuvenite evoluției aproape senzaționale a acestui foarte tînăr violonist (13 ani), elev al Liceului de artă „George Enescu" (clasa a VII-a) care, odată cu acest recital, a trecut un prag foarte important în cariera sa. Îl știam pînă acum ca un copil talentat, care nu odată ne-a încîntat prin prospețimea simțirilor și farmecul irezistibil al vîrstei și al candorii generate de anii fragezi. Acum însă, îndrumările venite din partea părinților săi — mama, Michaela Tomescu este una din eminentele profesoare de vioară, cu înclinație specială către educarea copiilor, tatăl, Adrian Tomescu, este un pianist de primă mînă, care nu odată și-a pus talentul în slujba noii creații românești — au rodit la adevărata dimensiune, corespunzătoare unui însemnat efort educativ, dar nu numai. Vrem să afirmăm, adică, faptul că în acest recital Alexandru Tomescu a fost nu o promisiune, ci un „mic artist", cu personalitate, cu un cuvînt propriu rostit cu răspicare, asupra lucrărilor tălmăcite. Bine înțeles că, apărînd într-o echipă de *duo* cu pian, alături de tatăl său, interpretările au fost zămislite în bună parte sub îndrumarea acestuia, însă puterea de convingere *personală* a arcușului lui Alexandru Tomescu a fost indubitabilă. De data aceasta, nu mai eram siliți să facem „rabatul" cuvenit față de versiunile ideale ale lucrărilor înscrise în program, pe care le putem aprecia și admira acum la modul absolut, nu prin prisma judecății proporționale cu posibilitățile unui copil. M-aș referi, de pildă, la *Sonata nr. 2 opus 6* de George Enescu, care și-a primit o tălmăcire, fără să exagerăm, capabilă să proiecteze lumini noi asupra unei capodopere de mult știute a repertoriului consacrat. A existat, în interpretarea aceasta, o sclipire de entuziasm și vitalitate care, fără să contravină imaginii lucrării ca rezultată din îngemănarea între inspirația națională românească și tiparele școlii franceze (Fauré îndeosebi) ce înrîureau fundamental pe compozitor la vremea creerii sonatei, a indicat un drum în bună măsură nou pe care se vor putea angaja și alți muzicieni în viitor. Adică, *Sonata a II-a pentru pian și vioară* de Enescu poate fi primită (și nu cred că îmi supradimensionez entuziasmul în legătură cu după amiaza de la Studioul Ateneului din 15 noiembrie 1989) ca o lucrare nu numai fină, nostalgică, învăluitoare cum eram înclinați să o calificăm pînă acum prin prisma unor tălmăciri chiar celebre, ci ca o pagină muzicală închizînd o tensiune aproape titanică și care își cere și ea dreptul de a fi explicit exprimată.

Recitalul a început cu *Sonatina* de Paul Constantinescu, care ne-a anunțat, de la atacarea ei, desfășurarea de forțe muzicale evocate aci. Îmbinarea de elan ritmic și melos vechi românesc, intonațiile semiorientale rezultate, în cazul acestui compozitor, din cunoașterea adîncă a structurii paginilor bizantine de atmosferă și autenticitate, și-au găsit o întruchipare mișcătoare, cu deosebire în mișcarea lentă. Apoi, *Sonata nr. 1* de Felicia Donceanu, ne-a convins (compozitoarea zîmbea cu duioșie acestui opus de tinerețe) prin lirismul intens, prin *cîntecul* neîntrerupt profilat de tonul pătrunzător al viorii, care atinge totuși și accente patetice, vehemente, mai cu seamă spre sfîrșitul sonatei. *Sonatina* de Tiberiu Olah, pe de altă parte, ne-a adus savoarea ritmicii colțuroase, neregulate, care face deliciile muzicii compozitorului, cu *pizzicate* strașnice și trăsături de arcuș tăiate în stîncă, „neiertătoare". În fine, *Muzică solemnă, op. 34* de Doru Popovici și-a primit veșmîntul interpretativ pe care, poate și l-a dorit — fără să-l întîlnească adesea, ca să nu spunem niciodată, însuși compozitorul. Accente dramatice, venite „dinăuntru", din interiorul violonistului, nu adoptate ca ceva străin și „învățat", au pus această inspirată pagină, din cele mai răscolitoare create de muzician, în adevărata ei lumină, de mesaj instrumental angajat și expresiv, valorificînd specificitatea muzicii ca un limbaj uneori mai direct și mai limpede decît cuvîntul însuși.

Sper să mi se ierte accentele cumva subiective ale rîndurilor de mai sus, dar cred că nu mă înșel considerînd că ele doresc să anunțe apariția unui slujitor român de seamă al viorii.

Alfred HOFFMAN

FOCȘANI

Corala „Pastorala"

1979. Din inițiativa organelor culturale locale, prin strădania profesorului Dumitru Săndulachi, în Focșanii unor vechi tradiții lua ființă corul cameral al Sindicatului Învățămînt, unul din cele mai bune ansambluri corale vrâncene.

Desfășurînd o vastă activitate interpretativă, abordînd un larg repertoriu național și universal, corala „Pastorala" s-a impus în viața muzicală a țării obținînd de altfel trofeele unor concursuri care au avut loc la Blaj, Brașov, Constanța, Iași, Lugoj, Buzău, Suceava.

1989. Început de noiembrie. Muzicieni din București, Iași, Cluj-Napoca (printre alții compozitorii Ștefan Andronic, Radu Paladi, Dan Voiculescu, dirijorii Silvia Secrieriu, Ion Pavalache, Constantin Rîpă, Remus Tașcău, muzicologii Gheorghe Firca, Clemansa Firca, profesoara Lavinia Coman) au venit la Focșani pentru a omagia cei 10 ani de activitate ai coralei „Pastorala". Alături de ei erau prezenți în orașul pe de malul Milcovului membrii coralei „Madrigal" în frunte cu dirijorul Marin Constantin.

Declarațiile fiecăruia dintre acești muzicieni mărturisesc adînca prețuire pentru arta coriștilor din Focșani.

Marin Constantin : „Camerata *Pastorala*, făurită și „păstorită" cu inspirație și har de către dirijorul Dumitru Săndulachi, împlinește un deceniu de neostoită muncă și strălucite realizări.

Cîntece românești, clasice și contemporane, madrigale și multe alte lucrări din repertoriul universal se prefigurează în petale parfumate ale unei impresionante corale de dăruire și farmec.

Nenumărații ascultători și iubitori ai frumosului artei sunetelor „de pretutindeni" i-au împodobit întotdeauna cu aplauze și flori.

Toți cei ce și-au adus obolul sufletului lor muzical, fie că sînt sau nu prezenți încă în cadrul redutabilei formații, merită stima noastră plină de admirație, pe măsura atîtor distincții cîștigate, iar dirijorului Dumitru Săndulachi îi adresăm un „madrigalesc" omagiu colegial.

Fie-le viitorul și mai luminos tuturor, vocile și interpretările să-și păstreze prospețimea primăvăratică a firicelului de iarbă, iar noi și mari succese să-i fericească cu dragoste și încîntare."

Radu Paladi : „Cîtă muncă pasionată, cîtă cizelare minuțioasă, cîtă luptă pentru mai bine și mai frumos se ascunde în spatele acestor zece ani, în care iubitorii de cînt din vechiul oraș Focșani, înaripați de dirijorul D. Săndulachi, și-au risipit cu dărnicie muzicalitatea, în nesfîrșite ore de muncă, spre bucuria lor și a celor din jur".

Ion Pavalache : „Orice oraș, dar mai ales unul cu tradițiile Focșanilor, are nevoie de un nucleu artistic reprezentativ. Iată, de 10 ani, setea de frumos muzical a descendenților „Mioriței" se împlinește cu fiecare zi tot mai frumos, tot mai artistic, tot mai matur, prin strădania componenților corului de cameră „Pastorala" și a neobositului și talentatului său dirijor Dumitru Săndulachi.

Prezent nu numai în Focșani și în județ, ci la toate manifestările muzicale ale țării, cum sînt reuniunile corale interjudețene, a făcut mereu dovada unui nivel artistic remarcabil, atît pe planul preocupărilor repertoriale, cît și pe cel al interpretării muzicale."

Clemansa Firca : „Suprem grăitor pentru înscrierea „Pastoralei", într-o arie muzicală cultă, totodată majoră și românească, este faptul că la acest limes sudic al Moldovei ea propagă spiritul unei prestigioase școli corale românești, cea născută la Iași, acum mai bine de un secol : un spirit pe care conducătorul ansamblului, profesorul Dumitru Săndulachi, descendent direct al acestei școli prin studiile urmate la Conservatorul ieșean, a izbutit să-l imprime cu autoritate, dăruire și autentic talent formației sale.

Cu această zestre tradițională a pășit așadar „Pastorala" în contemporaneitatea vieții noastre muzicale, acum un deceniu. Virtuțile sale artistice, tehnice și interpretative, de receptivitate și înțelegere muzicală, cît și, aș spune, cele socio-artistice — mă refer la conlucrarea (astăzi optimă) dintre muzicienii profesioniști și cei amatori —, nu au încetat să crească în acest răstimp, recomandînd astăzi ansamblul coral cameral vrîncean ca pe unul dintre cele mai serioase și reputate.

Silvia Secrieriu : „Prin aniversarea a 10 ani de activitate neîntreruptă — rod al seriozității și dăruirii coriștilor și inimosului dirijor, profesorul Dumitru Săndulachi, avem bucuria de a ne convinge că pe meleagurile vrîncene, încărcate de istorie trecută și prezentă, „Pastorala" a găsit un climat propice dezvoltării ei pe trepte de profesionalism, conturîndu-și personalitatea distinctă prin sonoritatea cristalină bine șlefuită din punct de vedere tehnic, prin redarea cu sensibilitate adevărată a unei bogate palete repertoriale — calități ce o situează printre cele mai apreciate formații corale camerale ale țării".

Lavinia Coman : „Cu fiecare concert, înfăptuirile sonore au dat drept „Pastoralei" la un loc tot mai în față iar astăzi ating o ținută profesională de prestigiu. Ele poartă pecetea originalității născute din trăirea cu sinceritate și bucurie a muzicii."

Dan Voiculescu : „Zece ani nu sînt nici prea mulți nici prea puțini, ci tocmai destul ca să adevereasca legarea sufletească a celor ce cîntă împreună și mai presus de aceasta să întemeieze o frumoasă tradiție. Urez corului „Pastorala" din Focșani și inimosului lui dirigor, Dumitru Săndulachi, să nu-și piardă niciodată dragostea de a cînta și să găsească pentru aceasta mereu cele mai potrivite piese — vechi sau noi — care să le pună în valoare prea plinul sufletesc."

Gheorghe Firca : „Cum «omul sfințește locul», n-am putea considera rezultatele de pînă acum ale formației fără dăruirea întru toate a dirijorului ei Dumitru Săndulachi, știut fiind că, în mișcarea corală, devotamentul pentru «împreună-cîntare» echivalează cu talentul, în orice caz îl completează, îl împlinește. Gustul artistic de care dă dovadă Dumitru Săndulachi, năzuința sa către un repertoriu național și universal ales, repertoriu redutabil inclusiv prin dificultăți, vizînd nu doar competitivitatea, ci și interesul pentru nou al coriștilor, tenacitatea și energia sa neostentative au asigurat succesele durabile ale „Pastoralei".

Constantin Rîpă : „Cunosc formația corală „Pastorala" din spectacole și audiții radiofonice. Am apreciat nivelul profesional al interpretărilor sale, inspirate, de bună seamă, de dirijorul Dumitru Săndulachi.

Acum, cînd împlinește 10 ani de existență și marchează aceasta printr-un „semn", pentru a atesta istoriografic activitatea sa, doresc „Pastoralei" vîrstă de aur, întru cinstirea locurilor și muzicii unde ființează."

Înalta valoare a coralei „Pastorala" a fost vizibilă în concertele care au avut loc în Sala Muzeului din Mărășești și în sala Ateneului din Focșani. Giuvaerurile artei lui Lasso, Gastoldi, Josquin des Prés, au sunat alături de reprezentative creații contemporane românești : *Păsorița* lui Marțian Negrea, *Cîntec și joc* de Radu Paladi, *Măruț roș, măr cu dor* de Mircea Neagu, *Mamă țară* de Dan Buciu, *Pămînt vrîncean, vatră de glorii* de Ștefan Andronic și *Colind pentru țară* de Marin Constantin

Alături de „Pastorala", *Madrigalul* a susținut un amplu concert în care au răsunat cîteva din piesele de marcă ale repertoriului său național și universal. Un simpozion, un colocviu, dintre muzicienii prezenți și membrii „Pastoralei" a încheiat o gamă de manifestări care a trezit interesul publicului și au subliniat locul deosebit al ansamblului focșănean pe harta muzicală a țării.

Iosif SAVA

GALAȚI

Opera Carmen pe scena Teatrului „N. Leonard"

Pe harta muzicală a țării, la prima vedere municipiul Galați nu are nici pe departe aceeași importanță ca, de exemplu, pe harta economică sau pe cea demografică. Lipsit de orchestră simfonică, de viață de concert regulată, orașul de pe Dunăre a clădit însă pentru arta sunetelor *Teatrul Muzical*, instituție ce acoperă întreaga gamă a genurilor spectacolului cîntat, și care poartă cu mîndrie pe frontispiciu numele lui „Nae Leonard". Inimosul colectiv artistic, din rîndurile căruia au răsărit, în timp, numeroși soliști de valoare, propulsați cu strălucire în galaxia stelelor artei lirice românești, reușește, la un nivel ridicat, să facă față grelei sarcini de a asigura o viață muzicală corespunzătoare dimensiunilor, gusturilor și categoriilor populației gălățene. Pe afișul teatrului am întîlnit titluri de opere *(Bărbierul din Sevilla, Traviata, Don Pasquale)*, operete *(Văduva veselă, Liliacul, Silvia)*, musicaluri *(Mary Poppins* de Marius Țeicu), spectacole de estradă, profilul artistic apărînd deosebit de variat și în măsură să satisfacă cele mai diverse preferințe.

De curînd repertoriul a fost îmbogățit prin montarea operei *Carmen* de Bizet, fermecătoare creație al cărei captivant colorit muzical și dramatic o situează printre cele dintîi predilecții ale fanilor teatrului liric din lumea întreagă.

Echipa de realizatori, alcătuită din Anda Tăbăcaru (regia), Adrian Nichiteanu (conducerea muzicală), Cătălin Ionescu Arbore (scenografie), Sorin Oancea (maestru de cor) și Constantin Florian (coregrafia), deosebit de omogenă, este dominată de nimul tinereții — media ei de vîrstă se situează puțin peste treizeci de ani. Aflați la etatea marilor idealuri, cînd elanul gîndurilor concordă cu cel al faptelor, ia rtăria non-conformismului și anti-rutinei se împletește cu exigența atingerii unei înalte platforme calitative, autorii spectacolului au imprimat montării o atractivitate și un dinamism care îi asigură o ridicată cotă de interes.

Ponderea principală în reușita acestui *Carmen* revine aspectului vizual, care domină și supune pe cel auditiv. Am privit noua *mise-en-scene* cu încîntare, descoperind fără încetare mici amănunte originale și foarte justificate și bine găsite, fiecare contribuind cu multă plasticitate și forță de sugestie la complexitatea și densitatea expresiei regizoral-scenografice. Dinamismul, pitorescul, capacitatea de a umple scena fără a o supraîncărca, au realizat o dispersie și paralel o concentrație perfect echilibrată. Mișcarea, variată și ne-uniformă, senzația de continuă evoluție scenică, naturaletea în expresia actoricească de grup și individuală întregesc imaginea excelentei versiuni regizorale a Andei Tăbăcaru. Ca relevant exemplu apare concepția momentului cu cor de copii din actul I, extrem de vivant și atrăgător, expresiv, cu multă fantezie, autenticitate, și ireproșabil muzical. De asemenea, episodul evadării lui Carmen, în care femeile dezlănțuite produc o învălmășeală și un haos pitoresc și de mare naturaleție.

În completarea cadrului vizual se înscriu costumele, frumoase, variate și cu mult bun gust, uneori încălcînd justificat și pozitiv tradiția (apariția lui Escamillo în actul II în costum de călătorie și nu de arenă), alteori cu elemente inovatoare ce vizează spectaculozitatea ținutei (costumul lui Carmen din actul III) sau firescul opțiunii de eleganță a personajului respectiv (Carmen, actul IV). Decorurile, realizate cu uluitoare dibăcie, păstrînd aceleași părți componente altfel grupate sau orientate (fiecare față a panourilor fiind diferită) de-a lungul întregii opere, sînt funcționale, ușoare și economice, dar și atrăgătoare, expresive, plastice și cu inteligență dispuse în scenă.

Este adevărat că și dimensiunile reduse ale spațiului scenic au contribuit la acea senzație de plinătate, de imagine de film, părînd parcă a fi fost condensate pentru camera de luat vederi. Foarte potrivită și de efect regie dovedind dibăcia, vastul bagaj cultural și tehnic, experiența Andei Tăbăcaru, aflată acum abia la cea de-a patra sa montare. I se cuvin sincere aprecieri, deoarece puțini regizori reușesc cu atîta meticulozitate să cizeleze detaliile și întregul, totul pornind de la *partitură*.

Ajungînd la partea „auditivă", comentariul este necesar să dispună de coordonate extinse pe planuri adiacente obiectivității pure. Datele muzicale sînt fixe, fiind preluate fără putință de adaptare ; partitura este unică și aceeași, indiferent dacă este interpretată cu forțele unui colectiv ca al *Metropolitanului, Scalei, Operei române* din București sau *Teatrului Muzical* din Galați. Deprinși cu soliști de talie internațională, cu orchestre mari și valoroase, apare tentația comparării cu standardul stiuat în imediata apropiere a perfecțiunii. Este necesar ca întreg colectivul artistic să corespundă, în general, unor exigențe ridicate. Mai ales orchestra apare prejudiciată în cazul nostru, deoarece nu are nici dimensiunile nici calitatea unei orchestre de operă. Cu cîteva viori și cu o echipă de suflători obișnuită în principal cu scriitura de estradă sau operetă, neantrenată în mod special pentru dificultățile operei, este imposibil de realizat o sonoritate de mare forță și de aleasă strălucire timbrală. Adrian Nichiteanu, tînăr compozitor atras de vraja baghetei, a dovedit că are multiple calități dirijorale, că deține, prin însăși formația sa profesională, vaste cunoștințe muzicale, și reușește să stăpînească și să conducă orchestra cu fermitate ; mai mult, a realizat pregătirea muzicală a noului spectacol, vădind putere de muncă, știința lucrului la repetiții, cunoașterea modului de șlefuire în timp a rezultatului sonor. De aceea, ținînd seama de contextul arătat, apreciem drept reușită prestația orchestrei, la nivelul forțelor sale.

Tot prin această prismă privită, evoluția vocală a soliștilor devine meritorie, cele patru roluri principale, deținute de Camelia Docea (Carmen), Ion Frigioiu (Don José), Emil Pinghireac (Escamillo) și Georgeta Pinghireac (Micaela) fiind susținute la un nivel acceptabil și onorabil. Faptul că acest „cvartet" a fost deosebit de omogen ca valoare, fiind aproape imposibil de indicat o ordine preferențială, arată standardul calitativ al soliștilor teatrului, și, foarte important, certifică efortul pregătirii, sîrguința și pasiunea învățării rolurilor, ambiția și mobilizarea pentru traducerea în viață a personajelor.

Am apreciat dezinvoltura în scenă, cu adevărat rar întîlnită,a Cameliei Docea, care conturează eroina principală prin mijloace actoricești de înalt profesionalism și cu o evoluție muzicală constantă, sigură și bine orientată. Vocea sa, frumos timbrată și cu un registru extins, nu are calități de bel-canto deosebite sau o strălucire aparte, dar valorificată pe deplin, învinge cu fermitate și uneori cu farmec dificultățile — mari ale rolului. Emil Pinghireac

crează un Escamillo veridic, bine susținut muzical, solistul dispunînd de o experiență și de o tehnică de canto care-i facilitează valorificarea timbrului plăcut, egal și condus cu arcuiri de frazare frumos expuse. Lirismul și trăirea pasională caracterizează personajul interpretat de Georgeta Pinghireac, soprană cu voce de calitate, cu bogate disponibilități dinamice, un timbru atrăgător ; dacă n-ar fi sesizabilă „bătaia" vocii în acut, fără îndoială solista ar reprezenta o valoare de primă mărime a teatrului muzical gălățean. Am apreciat siguranța atacului, forța și precizia acutelor lui Ion Frigioiu. Dezavantajat de lipsa arcuirii line a conductului melodic, tenorul suplinește acest minus prin consistența și vigoarea cîntului, lejeritatea travaliului, și chiar (în aria din actul II) printr-o manieră de cînt ce elimină duritatea, învăluind melodia în culori timbrale moi și plăcute.

Din restul distribuției merită remarcat corul de femei, excelent pregătit actoricește și cu o prestație vocală de bună calitate ; exact la polul opus s-a situat corul bărbătesc, salvat doar de prezența a doi tenori cu voce. S-a detașat din grupul personajelor secundare Gladiola Nițulescu, prin profesionalismul vădit în rolul Frasquita.

Coregrafia a fost în general bine concepută, alternînd momente convenționale cu surprize de genul unui dans de tip cabaret în actul doi, mult apreciat de public.

Deci, în ansamblu, un spectacol reușit, ce se impune în primul rînd prin valoarea ridicată a montării, răsplătit de un mare succes, ce vădește justețea opțiunilor repertoriale a conducerii teatrului ; adevărat act de cultură, primit cu bucurie și satisfacție de spectatorii gălățeni, pe chipurile cărora se citea, la ieșirea de la spectacol, efectul fiorului de emoție artistică.

Mihai COSMA

PLOIEȘTI

Concert simfonic

În ultima seară a lunii octombrie, cocheta sală a Filarmonicii din Ploiești a găzduit un concert simfonic de excepție, purtînd aura de interes a unui program captivant, avînd ca protagoniști personalități marcante ale școlii noastre interpretative.

Lucrarea de debut, *Suita teatrală în stil clasic* de Theodor Grigoriu, a imprimat, din primele momente, o atmosferă de efervescență, datorită plasticității cu care Ion Baciu a știut să reliefeze umorul, verva și mai ales bogata imagistică programatică cuprinsă în partitură. După o cortină orchestrală în unison, jocurile timbrale și inventivitatea combinațiilor sonore au conturat o Colombină cochetă,plină de viață, urmată, apoi, de melancolicul personaj feminin *(Ea)*, liric, cantabil, trăsături subliniate și prin sentimentalul dialog violonced-flaut cu o încîntătoare tentă renascentistă. Sunetele picurate ale pianului și sonoritatea visătoare a corzilor au făcut loc unui burlesc *Arlechin*, pus pe joacă, mergînd în linii frînte, imaginînd salturi și tumbe, glissînd pe claviatura pianului, dînd senzația unei marionete dezmembrate de un umor irezistibil ; *Serenata meditativă*, concepută în linii de largă respirație, cu parfum de poveste *(El)*, a precedat finalul alert, spumos, adevărată explozie de sonorități luminoase, readucînd în scenă personajele principale, într-o derulare amețitoare. „Un studiu de stil, cu implicații mai profunde, iar abandonul în fața acestor muzici vechi nu este decît o imensă pasiune pentru ele" — declara însuși compozitorul în rîndurile dedicate acestei Suite în cartea „Muzica și nimbul poeziei".

Strălucitoare și plină de fantezie s-a dovedit și *Rapsodia pe o temă de Paganini* pentru pian și orchestră op. 43 de Rahmaninov, avîndu-l ca solist pe Valentin Gheorghiu ; impetuos sau liric, incisiv sau delicat, discursul pianistic s-a conturat cu acea claritate și rigoare ce caracterizează concepția interpretativă a reputatului interpret. Avalanșe sonore s-au îmbinat inspirat cu pagini de elevată meditație, nota dominantă rămînînd însă masivitatea strălucitoare, uneori puternic tensionată, pe care solistul a reliefat-o cu măiestrie alături de orchestra care s-a întrecut pe sine în acompaniamentul (mai precis în dialogul) perfect dozat, discret dar permanent în concordanță cu intențiile solistului, colaborarea cu Ion Baciu creind, și de această dată, frumuseți sonore aparte.

Mergînd preponderent pe ideea lucrărilor cu caracter programatic, Ion Baciu a ales în partea a doua a programului o suită mai puțin cîntată — *„Carnavalul animalelor"* de Saint-Säens. Parodiind în permanență, muzica lui Saint-Säens încîntă prin umorul fin, prin neașteptate combinații instrumentale iscînd imitații hilare, foarte sugestive, sau prin introducerea unor motive din lucrări celebre de Offenbach, Berlioz sau Rossini. Puternic contrastant, penultimul tablou, *Lebăda*, aduce în prim plan sensibilitatea, eleganța și grația diafană a nobilei păsări ce plutește parcă în sonurile violoncelului solist, purtînd întreaga durere a morții într-o pagină de nobilă poezie, pe care Ioana Ostafi-Dancu a știut să o redea cu sublime accente emoționale. Finalul exuberant al suitei readuce „defilarea" animalelor prezente într-o luxuriantă orchestrație pe care Ion Baciu a reușit să o potențeze la maximum.

„Ucenicul vrăjitor" de Paul Dukas a încheiat programul, respectînd „regula jocului" din acea seară — personajele s-au întrupat, s-au „decupat" din textul muzical, prinzînd viață cu o concretețe uimitoare — pași strecurați, priviri speriate, valuri amenințătoare, strigăte de ajutor, totul într-un vîrtej amețitor încheiat cu un debordant hohot de rîs — iată imaginea pe care orchestra din Ploiești, sub bagheta lui Ion Baciu le-a creat cu înaltă măiestrie, dovedind, și în acea seară, nivelul deosebit al ansamblului. Și, ceea ce este poate cel mai important, este emulația vieții muzicale ploieștene, revigorarea ei datorită prezenței lui Ion Baciu la conducerea Filarmonicii, fapt confirmat și de numeroasele scrisori de mulțumire adresate de melomanii ploieșteni acestui neobosit și dăruit artist.

Anca FLOREA

CONSTANȚA

În vizită la orchestra simfonică

Nu mai fusesem de mult la Constanța, adică nu mînat de îndeletniciri artistice — și din această pricină prilejul oferit de organizarea „Galei tinerilor concertiști" aci, unde mai fusese găzduită în trecut, cu bune ecouri, s-a arătat foarte nimerit. Deși ne aflam în prag de iarnă (24—26 noiembrie 1989), publicul nu s-a lăsat descurajat și a populat (chiar dacă nu pînă la ultimul loc) sala Teatrului Liric, indicîndu-ne că aci viața muzicală își are susținători devotați și esențiali pentru buna ei desfășurare. Bine înțeles că nu puteam să ne așteptăm la ani-

mația din Luna muzicii de operă și balet, cînd, se pare, fiecare fotoliu este luat cu asalt, chiar cînd în distribuție nu se află oaspeți de primă mărime. Tinerii soliști au fost întîmpinați totuși cu căldură și răsplătiți de o primire proporțională cu meritele lor, ceea ce se cuvine relevat. Teatrul Liric adăpostește și Orchestra simfonică iar conducerea lui se ocupă în paralel cu activități înrudite, bine înțeles, dar foarte solicitante fiecare în parte. De aceea, neam bucurat să găsim aci un pliant pe primele luni ale stagiunii, pliant care este respectat și se respectă, dat fiind că toate concertele se anunță atractive, cu protagoniști — în genere — de ținută. Orchestra simfonică din Constanța are un bun renume, atît pe plan național cît și — ceea ce se cuvine reamintit — pe plan internațional. Turneul din iarna trecută, în Statele Unite ale Americii, de pildă, s-a bucurat de ecouri favorabile și nu era primul aci, iar cînd artiștii sînt rechemați într-un loc înseamnă că au făcut o impresie bună sau poate chiar excelentă. Ultimul turneu l-a avut ca dirijor pe Ovidiu Bălan și acest lucru trebuie adăugat meritelor destoinicului director și dirijor al Orchestrei simfonice din Bacău, ale cărui calități le-am subliniat în repetate rînduri. Trebuie spus că Orchestra are ca solist permanent pe Andrei Deleanu, unul din cei mai proeminenți pianiști din generațiile mai tinere — urmînd lui Valentin Gheorghiu și Dan Grigore — iar acum s-a dovedit că dispune și de alte forțe artistice considerabile, care vor fi valorificate, desigur, în chip sporit și în mod sistematic.

Orchestra are un nou dirijor permanent în persoana lui Aurelian-Octav Popa, marele nostru clarinetist, care a făcut atît de mult pentru ridicarea acestui instrument la un rang de prim plan și a stabilit un etalon valoric ridicat, drept care la noi nu se mai admit clarinetiști mediocri și întreaga școală românească în acest domeniu a înregistrat în ultimele decenii, un „salt înainte" considerabil. Promotor convins al noii muzici românești (multe lucrări de seamă, în domeniul respectiv, îi sînt dedicate și/sau au fost interpretate de el în primă audiție), Aurelian-Octav Popa are și un alt domeniu predilect, cel al creației clasicilor vienezi, pe care îl cultivă cu precădere și pe plan dirijoral, în primul rînd ca animator al formației „Quodlibet musicum". Pe podiumul dirijoral, eminentul muzician este, totuși, din plin discutat — uneori în contradictoriu —, dat fiind că aci competența sa generalprofesională, care este inconstestabilă, se cuvine să-și alieze și alte daruri specifice, precum și o experiență, oarecum incompletă încă. Lucrul s-a vădit și pe parcursul „Galei tinerilor concertiști" de la Constanța, din luna noiembrie 1989, cînd au existat unele reușite orchestrale — sau, mai bine zis unele ridicări deasupra așteptărilor — cum au fost versiunile *Variațiunilor rococo* de Ceaikovski și *Dublului Concert pentru vioară, violoncel și orchestră* de Brahms, la care se cuvine să adăugăm în bună măsură pe cele ale *Concertino*-ului *pentru clarinet* de Weber (aici dirijorul se afla pe tărîm familiar) și *Dublului Concert pentru vioară, oboi și orchestră în sol minor* de Johann Sebastian Bach. În schimb, în acompaniamentele ariilor vocale, *Poemul* de Chausson, *Concertul în sol minor* de Saint-Saëns, *Concertul în la major KV 488* de Mozart au existat numeroase momente în care soliștii au avut, de bună seamă, senzația că se află pe podium ca singuri răspunzători ai actului interpretativ ; lucrul nu trebuie privit ușor, dat fiind că era vorba de forța tinere, care au nevoie în general să fie sprijinite și nu să mai poarte grija suplimentară a corectitudinii și participării partenerului orchestral. În acest caz, credem că dacă dirijorului cu nume artistic de reputație i s-ar mai fi adăugat — ca ajutoare de-a lungul celor trei programe — artiști cu mai puține pretenții — și în cazul în speță Radu Ciorei, cu bune state de serviciu în viața muzicală constănțeană ar fi fost poate cu deosebire indicat — rezultatul s-ar fi dovedit superior. Maestrul Popa, muzician de clasă pe care îl admirăm și îl respectăm cu toții, este primul care își dă seama de situație și va medita pe viitor mai îndelung în asumarea anumitor sarcini artistice specific dirijorale.

Este timpul, însă, să trecem la tinerii soliști, a căror defilare a fost deschisă de Adriana Winkler, violonistă sensibilă, cu toate darurile pentru a ne oferi, în condițiuni normale, o bună versiune a *Poemului* de Chausson, lucrare care necesită o susținere orchestrală în deosebi *atmosferică* de culoare și freamăt interior. Am avut apoi plăcerea de a cunoaște un tenor liric clujean cu voce de resurse bogate, Robert Naghi, încă student la Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca și afirmat cu deosebire în spectacolul *Elixirul dragostei* de Donizetti de la Opera Română din orașul său. Ne-a cîntat, de altfel, o arie din această lucrare tipică a *bel-canto*-ului italian, ca și monologul lui Rodolfo din *Boema* de Puccini, cu acute strălucitoare, curate, însă în genere cu o reținere și o anumită crispare ce vor dispare cu siguranță odată cu o creștere a experienței scenice și de podium. Doi colegi bucureșteni ai cîntărețului — Ecaterina Tuțu și Constantin Ghircău — nu au apărut la Constanța cu toate că în primul moment își anunțaseră participarea la „Gala tinerilor soliști", pierzînd o ocazie de a apare în fața publicului de aci și a unor critici prezenți în sală. Dat fiind că este vorba de o atitudine oarecum frecventă a unor soliști — să nu uităm că George Enescu considera prin contrast apariția în orice tîrgușor al țării tot atît de importantă ca angajamentele în centre mondiale — nu putem decît să ne exprimăm dezaprobarea fățișă față de ea. În încheierea primei seri a „Galei", Ovidiu Marinescu ne-a dovedit că este un violoncelist de resurse frumoase, interpretînd *Variațiunile rococo* de Ceaikovski cu participare sensibilă și puritate de ton și de frazare. Nu este, fără îndoială, o versiune de incandescendență sufletească maximă, însă ea a făcut dreptate popularei lucrări, cu atît mai mult cu cît dirijorul Aurelian Octav Popa a făcut față dificultăților depănării sclipitoarelor variațiuni.

Programul al doilea al reuniunii muzicale de la Constanța a debutat cu *Concertino pentru clarinet și orchestră în mi bemol major, op. 26*, de Weber. Solistul, Gheorghe Duma, este membru al orchestrei constănțene, iar excelența sa este concludentă pentru nivelul multora dintre instrumentiștii formației. Discipol al maestrului Aurelian Octav Popa, el a cîntat cu siguranță și muzicalitate evoluată, reprezentînd clasa ridicată a clarinetiștilor noștri, în rîndul cărora, iată, se cuvin înscriși și noi veniți, de care nu știam pînă acum. I-a urmat Delia Pavlovici, o pianistă pe care o cunoșteam încă din urmă cu zece ani, cînd a luat parte la întîlnirea „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea și la un program cu *Sonate* de Mozart în studioul Radioteleviziunii. De atunci, Delia Pavlovici a evoluat, bineînțeles, mult — aflîndu-se sub oblăduirea artistică a lui Dan Grigore — însă și-a păstrat, dezvoltate, calitățile inițiale, adică o înfruntare pieptișă a dificultăților textelor și o anumită „bărbăție" a atitudinii interpretative, aproape uimitoare la o femeie puțintică la prima înfățișare. Nu avem de a face însă cu mimarea unor însușiri dorite, ci cu o reală autoritate pianistică care impune admirație și respect. Latura neoclasică, a unor colonade semeț ridicate, pe care ne-o sugerează, mai cu seamă în prima parte, *Concertul nr. 2, în sol minor* de Saint-Saëns, a fost deci servită cu o putere de convingere ieșită din comun, ca și scînteierea virtuoză a mișcării secunde sau trepidația ritmică exultantă a finalului. Poate doar uneori muzica lui Saint-Saëns a fost luată prea în serios și ne-am fi putut imagina mai mult umor sau nonșalanță în abordarea anumitor pagini ale lucrării.

În condițiile date însă, atitudinea aproape eroică, dîrză, a solistei, care a animat și orchestra, era singura posibilă. Delia Pavlovici merită un loc de excepție în rîndul pianiștilor noștri din generațiile mai tinere — și „Gala" de la Constanța (de altfel este binecunoscută aci, ca și la București, Cluj-Napoca, Brașov etc. unde a apărut în compania orchestrelor simfonice) va marca, sîntem siguri, un punct important în aprecierea justă a resurselor ei. Am avut, în încheierea programului, ocazia să apreciem și un alt talent constănțean, basul Constantin Acsinte, cu versiuni de muzicalitate nobilă ale celebrelor arii din opere clasice ruse ca *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski și *Sadko* de Rimski-Korsakov.

Dimineața ultimă, duminicală a „Galei" ne-a permis, la început, să cunoaștem un talent al celei mai noi generații, eleva Livia Rus, din clasa a X-a a Liceului de artă „George Enescu" din București (Clasa prof. Constantin Nițu), care s-a remarcat în 1988, dobîndind trofeul „Lira de aur" al întrecerii muzicale din Suceava. Are o pianistică de apreciabilă cursivitate și naturalețe, adecvată în Mozart, — Concertul în la major, nr. 23, KV 488 — unde *perlajul* instrumental a fost scutit de orice apăsări superflue sau îngroșări, o sonoritate plăcută și aerată, iar accidentele de acompaniament orchestral nu au putut-o abate din drumul trasat cu conștiință și bravură. Am urmărit apoi, cu plăcerea poate cea mai destinsă din întreaga „Gală", *Concertul pentru vioară, oboi și orchestră în sol minor* de Johann Sebastian Bach. Aportul solistic a fost excelent, atît în cazul Simonei Moise, violonistă al cărei talent îl știam de mult dar intrase un timp într-un „con de umbră" (după expresia familiară a lui Doru Popovici) cît și — mai ales — al lui Vasile Boar, pe care îl regăsim, înlocuind pe un coleg indisponibil, cu o puritate a tonului, o logică a rostirii muzicale, o largă respirație a frazei în adevăr impecabile. Să urmărim dezvoltarea acestui remarcabil student al Conservatorului bucureștean ! Încheierea periplului artistic constănțean s-a făcut cu *Dublul Concert pentru vioară, violoncel și orchestră în la minor* de Johannes Brahms. Roxana Dură, tînără violonistă a Filarmonicii din Ploiești, a apărut într-o creștere artistică evidentă, cu un ton puternic fără a fi forțat, cu un bun simț muzical apreciabil, adaptat cerințelor partiturii. Partenera ei, Luiza Nancu, violoncelistă recent intrată (admirabilă achiziție !) în Filarmonica „George Enescu" din București, este una din cele mai vibrante și umane violonceliste ale generației respective, iar felul cum a redat (cu un *vibrato* de rară calitate !), știma solistică respectivă, atît de riscantă prin dificultățile de a se face auzită cu autoritate însă fără duritate, într-un conglomerat sonor adesea aparent lipsit de transparență, s-a dovedit din multe puncte de vedere exemplar. Avînd în vedere și aportul valoros al orchestrei precum și buna ținută a dirijorului, se poate aprecia că întreaga „Gală a tinerilor soliști" — ediția a 63-a, Constanța, noiembrie 1989, s-a încheiat cu un succes !

Alfred HOFFMAN

„TIMPUL MUZICAL — Materie și Metaforă"

Metamorfozele artei muzicale contemporane, ca urmare a unor febrile căutări ale „noului" absolut, ca și a tot mai numeroaselor incursiuni în culturile muzicale prea puțin cunoscute anterior — lumi sonore inedite, îndepărtate în timp ori în spațiu — au lărgit considerabil domeniul artei sunetelor, spărgînd limitele tradiționale, bulversînd vechile teorii, repunînd în discuție însuși specificul muzicii. Răspunsuri la numeroasele întrebări ce se ridicau au fost căutate uneori în teritoriile limitrofe ale altor arte (care prezintă analogii în evoluția lor actuală) sau în domeniile prestigioase ale științei și gîndirii contemporane. Muzica părea a tinde, astfel, la depășirea propriei sale condiții, ca și cum aspirația spre un alt statut în sfera activităților umane ar fi însemnat un pas înainte și nu o formă de neîncredere în posibilitățile sale specifice, adică un simptom de criză. Diferite teorii elaborate de pe poziții exclusiviste în sprijinul anumitor orientări, din cele mai recente, nu au putut surprinde întreaga complexitate a fenomenului muzical contemporan, cu atît mai puțin teoriile care, în numele unei tradiții rău înțeleasă, contestă legitimitatea oricărei înnoiri.

Este cu atît mai mare satisfacția de a citi o lucrare ce dezbate problematica specificului artei sonore cu obiectivitate și competență, redîndu-ne încrederea în nobila misiune a muzicii, a marii muzici dintotdeauna. O asemenea lucrare este „Timpul muzical — materie și metaforă" de Adrian Iorgulescu, a cărei pasionantă lectură ne poartă de-a lungul celor peste 300 de pagini printr-o surprinzător de bogată lume de idei, privind temporalitatea artei. Autorul reușește să descopere cele mai variate adeseori neașteptate ipostaze ale acestor relații dintre muzică și timp, ordonîndu-le într-o construcție teoretică impunătoare, concepută și realizată cu rigoare științifică.

Dispunînd de un discernămînt, artistic ireproșabil, apropiindu-se de fenomenele studiate în dubla sa calitate de creator și estetician, Adrian Iorgulescu a realizat nu doar o încercare teoretică („simple ipoteze de lucru") cum afirmă cu modestie, ci o contribuție de primă însemnătate la elucidarea unor probleme de actualitate ca și a celor ținînd de specificul artistic dintotdeauna. Sînt aduse în discuție, sistematic, toate implicațiile temporalității în muzică. Cercetării pătrunzătoare și din unghiuri noi a aspectelor unanim recunoscute (ca de pildă în Capitolul IV „Triada ritm-metru-tempo" sau Capitolul V „Forma temporală") i se alătură studierea altor implicații ale temporalității (ca în cazul parametrilor sunetului, al sintaxelor temporale etc.). Interesante și bine fundamentate științific sînt și capitolele consacrate delimitărilor dintre timpul muzical și timpul fizic, respectiv psihic, precum și contribuțiile originale din ultimele două capitole ale lucrării (ca de pildă studierea perechilor antagonice de ipostaze temporale evolutiv-nonevolutiv, succesivitate-simultaneitate, continuitate-discontinuitate).

De-a lungul întregii lucrări autorul se arată receptiv față de fenomenele noi îmbogățitoare, dar intransigent față de orice fel de exagerări. Aș cita în acest sens combaterea excesului de rigoare ce duce la „atrofierea funcțiilor artistice, la încătușarea inspirației, fanteziei, la exacerbarea raționalismului și și a meșteșugului în dauna trăirii autentice a actului creator" (p. 121). De asemenea criticarea direcției opuse, aceea a aleatorismului în care rolul creatorului se estompează pînă la dispariție. Dar mai ales tendințele de înlocuire a dimensiunii temporale printr-una spațială sînt combătute cu vehemență în repetate rînduri de-a lungul volumului. Încă din capitolul introductiv, autorul își definește poziția sa, lipsită de orice echivoc: „Într-adevăr, spațializarea conferă sonorului superioare valențe în planul reprezentării, al fundamentării raționale, însă cînd din implicită devine explicită — în mod curent prin utilizarea unor procedee și tehnici nonevolutive (eronat denumite și = atemporale =), a unor blocuri sonore gen textură etc. —, sînt perturbate înseși substrucțiile artei. Nu neg cîtuși de puțin efectul emoțional al unor asemenea zone incluse într-o devenire, pun însă sub semnul întrebării finalitatea estetică a unei muzici în care se încearcă (fiindcă, paradoxal, nu se reușește realmente) abolirea mișcării la scara întregului opus. În fond, avem de-a face cu un statism ne-efectiv, simulat, suficient totuși pentru a provoca un blocaj de stare, senzația de inerție sonoră generalizată, o periculoasă neutralitate în sfera comunicării. Imobilitatea, fie ea și numai sugerată, este improprie domeniului, iar contemplarea sancționează abaterea de la normele firești ale edificării. De oricîtă imaginație și îndrăzneală ar da dovadă compozitorul în demersul său, nu va putea dezice datele funciare ale sonorului, fără a risca o nedorită incomprehensiune din partea receptorului. Poate că, într-o oarecare măsură „vidul" rezultat între creația cultă actuală și marele public se explică printre altele și în excesul de uniformitate stagnantă, precum și de cerebralitate adesea uscată pe care insinuările spațializante le impun, trăsături definitorii pentru numeroase lucrări scrise în ultimele decenii." (pag. 9).

Dar nu scepticismul ci dimpotrivă, încrederea autorului în capacitatea infinită a artei muzicale de a exprima întreaga complexitate a vieții se desprinde din lectura acestei incitante lucrări. Regăsind în constituirea formelor sonore o reflectare a tiparelor universale, autorul afirmă că „arta sunetelor e în măsură să conțină și să exprime, prin mijloacele sale particulare, modalitățile noastre arhetipale de a abstractiza și a reprezenta timpul, implicit de a-l construi". Muzica devine astfel „exponenta cea mai pertinentă a capacităților umane de a intui, a imagina, a simți, a reprezenta, în ultimă instanță a crea timpul..." (p. 306).

Am reprodus aceste largi citate pentru că exprimă convingerile artistice ale autorului care este, precum se știe, un compozitor proeminent al generației sale. Asemenea lui Pascal Bentoiu acum aproape două decenii cu „Imagine și sens" Adrian Iorgulescu se impune astăzi prin „Timpul muzical" ca o personalitate originală în cîmpul esteticii noastre muzicale. Lucrarea sa se distinge prin bogăția informației și logica strînsă a argumentării, prin tratarea cuprinzătoare a fenomenului componistic privit *din interiorul* acestuia precum și a problemelor interpretării și receptării operei de artă. O ținută stilistică ireproșabilă, cu formulări memorabile la fiecare pagină, face din lectura acestui volum o reală delectare, și nu numai pentru specialiștii muzicii.

Adrian RAȚIU

BUSSETO

Dezbateri discografice în prezența lui Verdi

De data asta, juriul Premiului Internațional al Criticilor de Disc s-a reunit, în chip inspirat, pe meleagurile natale ale lui Giuseppe Verdi. De la Milano, în direcția Napoli, te oprești la a doua stație, cale de o oră de drum cu trenul. După Piacenza, urmează Fidenza și — chiar dacă ajungi la o jumătate de oră înainte de miezul nopții — găsești în gară taxiuri gata să te ducă, la cîțiva kilometri, în localitatea Busseto, la *Albergo Sole*, unde din prima clipă ți se înmînează, împreună cu cheia camerei, două tomuri voluminoase din partea primăriei și o seamă de prospecte, printre care un scurt ghid, *Con Verdi nella sua terra*, tipărit de asociația locală *Amici di Verdi*, care te ajută să te orientezi rapid în regiune și să cunoști cu o clipă mai devreme locurile pe care le vei cerceta în zilele următoare. În general, nu sînt amator de case memoriale, dar aci *maestrul*, cum i se spune cu afecțiune, este o prezență atît de vie încît te simți la largul tău și — îndrumat cu eficiență și delicatețe de gazde — ajungi să devii un familiar al titanului Operei și să dorești să-i cunoști în tihnă „spațiul vital" al copilăriei, tinereții și apoi limanul maturității, bucurîndu-te să regăsești amănute de care auziseși demult dar care acum se recompun, într-o imagine întreagă și fermecătoare prin naturalețe. Marele muzician era de o nobilă rezervă care detesta orice părea demonstrație vană, fast lipsit de acoperire, indiscreție zgomotoasă și din această cauză, chiar dacă te întîlnești la tot pasul cu chipul lui, cu ceea ce ți-l evocă și ți-l reamintește, nu ai nici o clipă senzația monotoniei sau repetării. Dimpotrivă, ești conștient că cel ce spunea despre sine „Am fost, sînt și voi fi întotdeauna un țăran din Roncole" nu avea nevoie să se impună în chip artificios și te stimulează cu atît mai mult să-l descoperi în realitatea-i cotidiană, apropiată.

Vizitezi astfel cu emoție, în apropiere, casa modestă de la Roncole, unde Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, fiul lui Carlo și al Luigiei Uttini, s-a născut la 10 octombrie 1813, pe la orele opt seara. Tatăl ținea aici o ospătărie, iar mama era înregistrată ca țesătoare în actul de naștere, redactat în limba franceză, cea a momentanei ocupații străine ; după numai cinci luni Napoleon era detronat și pleca în insula Elba. În biserica din Busseto, *chiesa di San Michele*, se păstrează actul de botez al copilului și orga unde Giuseppe a cîntat în anii fragezi, sub îndrumarea primului său profesor, Pietro Baistrocchi, și și-a încropit primele melodii ; ca și pe spineta tatălui său (păstrată astăzi în muzeul teatrului „La Scala" din Milano) purtînd inscripția celui ce a reparat-o la 1821, Stefano Cavaletti, care menționează că a lucrat fără nici o plată „dată fiind buna înclinare a tinerelului Giuseppe Verdi de a învăța să cînte pe acest instrument". Vechiul turn al clopotniței poartă o placă amintind că, în 1814, mama lui Verdi s-a refugiat aici „salvînd pe micul său Beppino de hoardele sîngeroase ale trupelor rusești și austriece ce devastau această fertilă regiune" — în perioada tulbure ce a urmat înfrîngerii împăratului francez.

Sant' Agata : Bustul lui Giuseppe Verdi

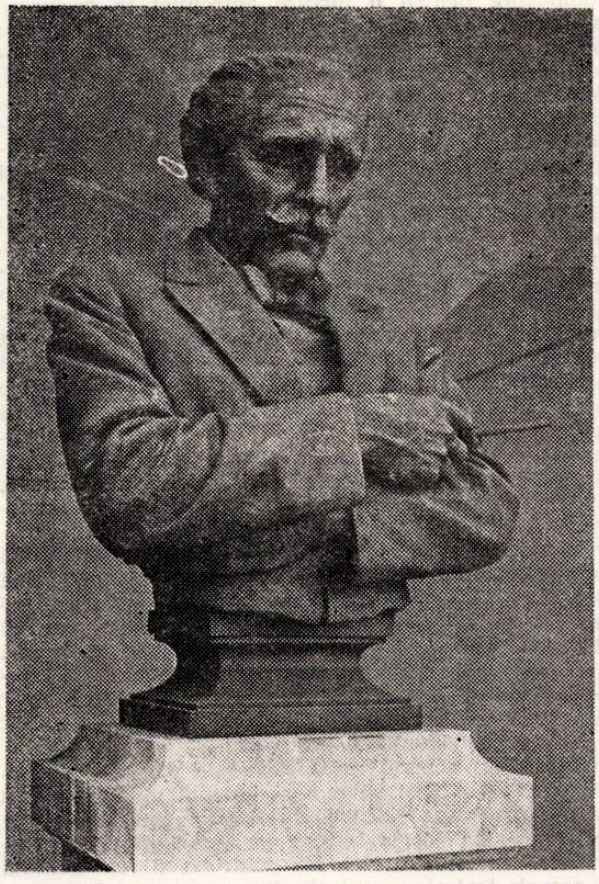
La Busseto însuși, marea *piazza Verdi* ne întîmpină cu monumentul compozitorului, opera sculptorului Luigi Secchi, datînd din 1913, anul centenarului nașterii maestrului. Acesta străjuiește parcă palatul *la Rocca*, cu fundație datînd din secolul XIII și suferind, deci, repetate restaurări. În interiorul lui, vizităm frumosul „Teatru Verdi", inaugurat în 1868 și unde Arturo Toscanini a dirijat faimoase spectacole cu *Traviata* și *Falstaff* (1913) și cu *Falstaff* în 1926. Din 1961, aici se desfășoară un prestigios „concurs internațional pentru voci verdiane" prezidat de faimosul tenor Carlo Bergonzi, el însuși bussetan de origine. În *piazza Verdi* au loc uneori spectacole verdiene de amploare, cum a fost cel cu *Il Corsaro*, datînd din 1988.

Poate cea mai mișcătoare vizită a fost aceea de la *Villa Verdi, la* Sant'Agata, la numai 4 kilometri de Busseto ; într-o scrisoare, Giuseppina Strepponi, a doua soție a muzicianului, povestește contesei Maffei împrejurările construcției vilei și ale plantării grădinei, Verdi transformîndu-se el însuși în arhitect. Începînd din 1851, cînd s-au mutat aici, Verdi și-a petrecut la Sant'Agata întreaga viață, îmbinînd, în preocupările sale, muzica și agricultura : „de dimineață pînă seara veșnic prin cîmpuri, păduri, în mijlocul țăranilor și al animalelor" (scrisoare din 1857). La Sant'Agata fiecare amănunt vorbește despre prezența artistului și a femeii iubite — de la statuetele îndrăgite și pînă la celebra alee de plopi care era cadrul plimbărilor zilnice; de la pianele, martore ale compunerii operelor între *Rigoletto* și *Aida* pînă la portretele sculptate : al Giuseppinei din tinerețe, semnat de Tenerani și al compozitorului, modelat în *terracotta în 1872* de Vincenzo

Gemito, de la autografele lui Manzoni pînă la biblioteca muzicală și literară a lui Verdi. Totul unește autenticitatea cu ziua de azi, dat fiind că aici *se locuiește* și nimic nu pare încremenit. În adevăr, în vilă trăiesc acum nepoții Mariei Filomena Verdi, vară și legatară universală a maestrului, căsătorită Carrara. Datorită amabilei, prietenoasei primiri a familiei, am putut vizita nu numai camerele dinspre sud, care sînt arătate îndeobște publicului, ci toate încăperile, cu mobilierul autentic, constituind, după cum pe bună dreptate subliniază cărticica lui Corrado Mingardi — tipărită la Cremona, către finele lui mai 1989 — „un complex ilustrînd gustul personal al celor doi iluștri locatari, întotdeauna îndepărtat de bizarerie și capriciu ca și de înclinarea eclectică a vremii".

Să ne întoarcem însă la Busseto, unde juriul discului și-a ținut dezbaterile chiar în casa lui Antonio Barezzi, de pe *via Roma*, a aceluia care „a înțeles geniul, a încurajat formarea și a prevăzut gloria lui Giuseppe Verdi" după cum menționează, cu cuvintele lui Arrigo Boito, placa memorială așezată aici în 1913 la centenarul nașterii compozitorului. În salonul casei, unde a fost sediul Filarmonicii din Busseto și unde s-a format și s-a manifestat artisticește tînărul muzician aflăm nu numai portretul în ulei al proprietarului, al fiicei sale Margherita Barezzi, decedată la puțin timp după moartea copiilor Virginia și Icilio, ci și chipul din tinerețe — în cărbune — al maestrului, excelent conturat de un artist din aceeași familie, Stefano Barezzi. Restaurat acum zece ani, prin grija asociației „Amici di Verdi", care își are aici sediul, „Salone Barezzi" păstrează cu sfințenie detaliile originale, printre care semnalăm pianul vienez Tomaschek, precum și manuscrisele, cu dedicarea operei *Macbeth* către binefăcătorul compozitorului, precum și apelul patriotic al lui Verdi în favoarea răniților și a familiilor celor căzuți în timpul celui de al doilea război pentru independența patriei (1859). În această încăpere, discutarea discurilor actuale s-a făcut, cu sprijinul primăresei din Busseto, Dr. Daniela Fiaschetti, al asesorului pentru problemele culturale, Francesco Meduri, în vecinătatea celor peste cinci sute de albume de înregistrări din operele celui unanim venerat în aceste locuri. Un alt artist celebrat aci este Arturo Toscanini: ne aflăm nu departe de Parma, orașul legendarului dirijor, sediul orchestrei ce poartă numele său, care a fost și ea printre „sponsorii" reuniunii de la Busseto. De altfel, întrunirea aci s-a datorat în mare măsură membrului italian al juriului, critic marcant, care a făcut legătura cu notabilitățile locului. Nu uităm că la Parma am avut ocazia să admirăm capodoperele lui Coreggio precum și monumentalul teatru Farnese, actualmente în restaurare.

Juriul „Premiului Internațional al Criticilor de disc", reunit prin grija revistei *Musical America* și cuprinzînd reprezentanți ai Angliei (Edward Greenfield), Belgiei (Harry Halbreich), Elveției (Pierre Michot), Franței (Alain Fantapié), R. F. Germania (Ingo Harden), Italiei (Enzo Restagno), România, Spaniei (José-Luis Pérez de Arteaga), Suediei (Bengt Pleijel), Statelor Unite ale Americii (Theodore W. Libbey Jr.), a examinat anul acesta un mare număr de titluri, înregistrări de calitate în marea lor majoritate. Premiul a fost decernat discului Chopin al lui Krystian Zimerman, editat de „Deutsche Gramophon"; laureat cu premiul I al concursului Chopin, pianistul polonez realizează actualmente o unică sinteză între aspectul liric, cantabil și componenta virilă, puternică, structurată a creațiilor marelui poet romantic al pianului, reprezentat prin capodopere cum sînt cele patru *Balade*, *Barcarola*, *Fantezia în fa minor*. A fost premiat de asemenea albumul de două discuri cu cele patru *Cvartete de coarde* de Elliott Carter, interpretate de excelentul ansamblu „Arditti" și editate de o casă mai puțin introdusă dar, după cum se vede, de un remarcabil nivel, „Etcetera". Lucrările compozitorului american sînt de o incontestabilă consistență, care îl situează printre maeștrii genului din secolul nostru, precum Șostakovici, Enescu, Bartók, cu aspectul constructiv, logic, cu soliditatea formală în prim plan, ascetismul, severitatea muzicii neexcluzînd, ci dimpotrivă, impactul ei emoțional. În fine, a fost premiat albumul (EMI) cu una dintre primele creații aparținînd genului *musical* și anume *Show Boat* de Jerome Kern (— ne



Parma, Conservatorul „A Boito" : Bustul lui Arturo Toscanini (Sculptor : Carlo Corvi)

amintim de faimosul *Ol'man river*, cîntat de Paul Robeson, extras din această lucrare, care era un „șlagăr" al anilor '50—). *Show Boat* datează însă din 1927 și partitura a fost reconstituită cu multă grijă muzicologică și înfățișată optim datorită unei echipe de interpreți cu nume ca Frederica von Stade, Teresa Stratas, în compania anasamblului „London Sinfonietta" și a dirijorului John Mac Glinn. Totuși, premiile nu reușesc să epuizeze titlurile de excepție ale ultimului an, între care remarcăm discurile dedicate spaniolului din sec XVII Joan Cererols (misele sale au fost splendid înregistrate de ansamblul „Capella Reial") sau uimitoarei lucrări *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (Povestea despre dragostea și moartea trompetistului Christoph Rilke) a compozitorului elvețian Frank Martin, o pagină de esențializare dramatică, optim cîntată de mezzosoprana Marjana Lipovsek și orchestra Radiodifuziunii austriece dirijată de Lothar Zagrosek.

Am prezentat juriului și o selecție reprezentativă din discurile „Electrecord" ale ultimului an. Astfel, *Simfonia a VII-a* de Anton Bruckner a familiarizat criticii cu o ilustrare a integralei simfoniilor maestrului austriac, pe cale de desăvîrșire de către Orchestra Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijată de Cristian Mandeal. A fost unanim salutată o astfel de realizare de prestigiu, apreciindu-se chiar (Harry Halbreich) că orchestra are un recunoscut nivel internațional, iar di-

rijorul o autentică chemare către această muzică. „Journal de Genève" notează : „...mărturia calității unei orchestre și a unui dirijor român". Unele rezerve au fost formulate în legătură cu folosirea „versiunii Novák" (nu este vorba de Vitezslav Novák), care s-ar îndepărta sensibil de originalul brucknerian.

Și mai mult interes a fost stîrnit de discuțiile pentru premiul „Koussevitzky", distincție acordată unui compozitor pentru o lucrare antrenînd în orchestră minimum 16 instrumente și înregistrată pe disc pentru prima oară. Premiul a fost decernat compozitoarei sovietice Sofia Gubaidulina, discipolă a lui Șostakovici, pentru *Offertorium* — un concert pentru vioară și orchestră, înregistrat de Gidon Kremer și Orchestra simfonică din Boston, dirijată de Charles Dutoit — o pagină de inspirație melodică nelipsită de dramatism și putere efectivă de transmitere a sentimentului, beneficiind desigur de o interpretare de prima mînă. Au mai fost remarcate lucrări de un tînăr din Geneva, Michael Jarrell, japonezul Toshio Hosokawa etc. Contribuțiile românești au fost și ele bine apreciate. Opera *„Amorul doctor"*, după Molière, de Pascal Bentoiu, înregistrată la Iași sub conducerea lui Ion Baciu, a fost considerată o lucrare de solid meșteșug componistic și pătrunzător umor, notîndu-se înregistrările radiofonice anterioare, de la Londra și Paris. S-a considerat totuși (cum a fost cazul și cu *Canto sospeso* al compozitorului italian Luigi Nono) că, dată fiind data compunerii partiturii, ea nu intră în categoria celor foarte actuale, avute în vedere înainte de toate de premiul „Koussevitzky". Opera *„Arșița"* de Nicolae Brînduș, după nuvela *„La țigănci"* de Mircea Eliade, a fost evidențiată ca o creație puternică, de o elocvență vocal-orchestrală deosebită. În ce privește interpretarea — și înregistrarea — excelente, datorate Orchestrei simfonice, corului Radiotelevizîunii Române dirijate de Ludovic Baci și unei echipe de cîntăreți pe măsură, pot atesta că (— deși discul fusese trimis din timp de „Electrecord" tuturor membrilor juriului —). meritele lor au ieșit puternic în evidență la audierea colectivă, în timpul dezbaterilor, a unor largi fragmente din ultimul act. Membrii spaniol și belgian ai juriului mi-au declarat că vor programa discul la Radiodifuziunile din țările respective, iar colegul francez s-a arătat dispus să recomande lucrarea lui Brînduș pentru a fi reprezentată pe scenele teatrelor muzicale. Reprezentantul R. F. Germania a avut de asemenea cuvinte frumoase despre operă, căreia criticul englez i-a găsit unele înrudiri cu Leoš Janáček. Voi cita cele scrise de Pierre Michot în suplimentul „Samedi littéraire" din 19 august 1989 al publicației „Journal de Genève": „Mi-a plăcut de asemenea opera *Arșița* a românului Nicolae Brînduș, care pleacă de la o nuvelă a lui Mircea Eliade pentru a crea un climat de realitate mobilă *(fuyante)* și de vis straniu (Electrecord)".

Alfred HOFFMAN

OPERA DIN PARIS ȘI NOUA SA CONFIGURARE COREGRAFICĂ

Seculara sală Garnier, care păstrează arhitectura veacului al XIX-lea și renumele arhitectului care a construit-o va fi în mod exclusiv — din această stagiune — consacrată manifestărilor coregrafice, în timp ce spectacolele lirice vor cunoaște o nouă perioadă istorică, de desfășurare în construcția modernă, ridicată special, în Piața Bastiliei.

Astfel, mirificile evoluții coregrafice — clasice sau cele mai actuale și exigente, vor evolua sub cupola de bronz patinat și acelui celebru azur reconsiderat de paleta pictorului Chagall, cu fragile muze ale dansului.

„Sîntem încredințați de viitorul său — va declara Pirere Bergé, conducătorul general al Operei din Paris — toate voințele au fost reunite pentru a susține acest nou destin".

Sub direcția reputatului coregraf — dansator Adolf Nureev, se deschide un evantai repertorial cu totul neobișnuit — al artei integrale, aparținînd coregrafiei universale.

Nu ne hazardăm, afirmînd că actuala stagiune a baletului Operei — Garnier, reprezintă o importantă performanță contemporană, deoarece integrează, în adevăr, forțele valorice ale ultimelor două veacuri din evoluția acestei arte. De la baletul romantic *Giselle* sau *Raymonda* (în interpretarea corpului de balet francez sau acela din Leningrad), la seria de principale lucrări diaghileviene *(Spectre de la rose, Les Noces, Petruşka)* și pînă la suita de coregrafii aparținînd celor mai reputate semnături, ca Paul Taylor, Cristina Hogaș, John Neumeier, etc., alături de Maurice Béjart și Roland Petit — și de dansatorii — interpreți în reprezentație ai Teatrului „Kirov" din Leningrad, sau soliștii diferitelor celebre Companii de pe scenele mondiale, împreună cu marele corp de balet al Operei și masiva înșiruire de nume (152 de dansatori) care atestă această promisiune a unei excepționale stagiuni inaugurate de către Opera Garnier.

Serviciul special de presă al acestei prestigioase instituții ne aduce la cunoștiință un larg program care se va declara pe întreaga stagiune 89/90 și din care, în prezent, am spicuit primele importante date.

Gabriel NEGRI

MOSCOVA — MUZICĂ ROMÂNEASCĂ PENTRU PIAN

În primăvara anului 1989 a avut loc la Moscova, în sala de Concerte aInstitutului de Stat Pedagogic — Muzical „Gnesin" un concert de muzică românească pentru pian.

În prima parte a programului s-au prezentat lucrări de compozitori din secolul XIX și prima jumătate a secolului XX: C. Porumbescu, G. Enescu, S. Drăgoi, T. Ciortea, M. Jora, P. Constantinescu și C. Silvestri. A doua parte a fost dedicată muzicii contemporane ; aici, alături de maeștri cunoscuți ca Tiberiu Olah, sau Anatol Vieru, au fost prezenți Dan Voiculescu, Marina Vlad, Mihail Vîrtosu. Iar încununarea întregii „construcții" a programului a fost prelucrarea concertistică a „Horei staccato" de Grigoraș Dinicu. Interpretată de autorul prelucrării, profesorul E. Monaszon și de pianista Liudmila Leontieva, piesa a fost repetată la „bis", la cererea insistentă a publicului.

Programul a fost astfel alcătuit încît să ilustreze diferitele perioade ale afirmării creației pianistice românești, diferitele stiluri individuale și orientări artistice ale compozitorilor : curentul „folcloric" care și-a dovedit rodnicia în diferite etape (de la *Hora brașoveană* a lui Porumbescu la lucrările compuse de Drăgoi și Constantinescu), cel romantic (M. Jora, C. Silvestri), cel al „impresionismului românesc" (Enescu în perioada de mijloc a creației sale), cel al reflectării naționale a mijloacelor moderne din cea de-a doua jumătate a secolului XX (Vieru, Voiculescu). Doresc să-mi exprim satisfacția în legătură cu modul în care au înțeles și au interpretat pianiștii sovietici această muzică atît de specifică, puțin cunoscută de ei pînă atunci. Liubov Potapova a confirmat încă o dată certe calități printr-o excelentă interpretare a *Sonatei* lui Vieru și a *Dialogurilor* lui D. Voiculescu. Pe de altă parte, ea a demonstrat o deosebită subtilitate sufletească în citirea unor piese de S. Drăgoi din ciclul *Suită de jocuri populare* și a lucrării poetice lirice

Povești de T. Ciortea. O gîndire conceptuală de anvergură a dovedit Tatiana Sergheeva care a interpretat *Variațiuni pe o temă de Schumann* de M. Jora și tot ea a strălucit prin înzestrarea tehnică și umor subtil în *Dans dobrogean* de P. Constantinescu și în *Toccata* de M. Virtosu. O sarcină foarte complexă a avut de îndeplinit L. Leontieva; interpretarea ei ne-a oferit prilejul de audia excelenta lucrare *Sonata în fa diez minor* de Enescu. Țesătura filigranată, rafinată a portiunilor impresioniste de la începutul și sfîrșitul lucrării, precum și avîntul dinamic al părții Presto vivace de la mijloc au fost dezvăluite cu brio de interpretă; sonata ne-a apărut într-o viziune unitară și armonioasă, ca o compoziție cu adevărat clasică a muzicii românești. E Monaszon a transmis suflul poetic romantic, inspirat al *Cîntecelor de pustiu* de Silvestri și avîntul temptramental irezistibl al *Bacanalei* mefistofelice de același autor.

Este de remarcat că lucrările prezentate în concert nu epuizează repertoriul românesc al pianiștilor noștri; ei mai au în rezervă și alte piese. Iar acum, cînd la Moscova se organizează concerte de muzică românească, programele nu se mai pot lipsi de pianiștii pe care i-am menționat. Astfel, ei au cîntat la seara prieteniei sovieto-romîne, la 18 mai a.c., în sala Institutului de Muzică „Gnesin", la 14 iunie la Palatul Culturii din cadrul Fabricii de rulmenți cu ocazia centenarului Eminescu și. vor participa la concertele din cadrul manifestărilor din toamnă — Zilelele Republicii Socialiste România în U.R.S.S.

În concluzie, în istoria contactelor muzicale sovieto-române la originea cărora s-a aflat marele Enescu, primul președinte al secției muzicale a ARLUS-ului, se înscriu, îmbogățind-o, noi și valoroase pagini în zilele noastre. Este îmbucurător să constatăm că ștafeta legăturilor noastre rodnice a fost preluată acum cu mîna fermă de tinerii muzicieni.

(Traducere din limba rusă de Sergiu Celac)

Rufina LEITES

AL XI-LEA FESTIVAL „TOAMNA MUZICALĂ"

(Pagini dintr-un jurnal de călătorie)

15 decembrie 1989: — În tîrziul serii aterizăm pe aeroportul Șeremetievo II. Împreună cu Cătălin Ursu, sînt invitat la al XI-lea ediție a Festivalului *Moscovscaia Osen;* impunătoare reuniune muzicală organizată de Uniunea Compozitorilor din Uniunea Sovietică, Festivalul ce-și propune să prezinte, an de an, cu ajutorul marilor ansambluri simfonice și camerale, celor mai bune forțe solistice ale Moscovei, pagini definitorii elaborate în ultimii ani de creatorii sovietici.

Așteptăm delegațiile din Norvegia și S.U.A. pentru a pleca cu același microbuz spre hotel *Ostankino.* Festivalul este frecventat anul acesta de aproape 100 de invitați din multe țări ale lumii.

16 noiembrie 1989 — În Sala mică a Conservatorului *P. I. Ceaikovschi* primul concert al reuniunii moscovite „Scena" este dominată de Vasile Lobanov, pianist strălucit, dezvăluind o tehnică ce-ți ia literalmente respirația. A cîntat o Fantezie pentru pian *Clopotele Varșoviei* cu o factură neoclasică, fragmente dintr-o sonată a sa, (de tipul pieselor scrise de pianiști-compozitori ce au asimilat întreaga literatură pentru claviatură și simt nevoia de a compune fără a se gîndi în același timp să dobîndească individualitate creatoare).

Am așteptat mult de la *Sonata* lui A. Snitke. În 1985 i-am ascultat un excelent *Dublu concert pentru vioară și violoncel* cu O. Kagan și N. Guttman. *Sonata pentru pian* programată de această dată este încărcată de tensiuni, bazată pe puternice contraste, dar nimic nu... „persistă" în tine după o primă audiție. Interesantă *Simfonia sonatelor* pentru bas, pian și ansamblu de percuție de E. Lazarev pe versuri de Baudelaire și construită după un clasic tipic expresionist. Ireproșabilă știința compozitorului de a ansambla vocile. Percuționiștii (ansamblul este condus de M. Pekarski) sînt excepționali. Frumoase efectele dobîndite cu un metronom așezat pe un timpan.

Seara în sala mare a Constrvatorului un concert susținut de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii dirijată de N. Alexeev. În program piesa lui V. Suti *Ex animo* inventar de cuceriri de limbaj ale anilor 50, cu multe culori de izvor hindemethian, un *Concert pentru clarinet și orchestră* de E. Denisov, cu pagini de exagerat lirism și *Simfonia 20* de M. Weinberg. Primele 3 măsuri ale *Simfoniei* rămîn în același teritoriu expresiv. Lipsa de contrast pe largi dimensiuni nu poate cuceri auditoriul. Interesantă mișcarea rapidă cu o bună știință a exploatării aparatului orchestral.

17 noiembrie 1989 — După o dimineață petrecută la muzeul *Pușkin* participăm la un concert al formației *Collegium musicum.* Dirijor Timur Mînbaev. Programul s-a deschis cu un *Concert pentru saxofon alto, corn și orchestră de cameră* (cu clavecin) de M. Bronner. Muzica bine construită cu imaginație și eficiență în asigurarea aliajului timbral. Au urmat *Variațiunile pentru coarde, sintetizator și percuție* semnate de V. Kikta. Demersul muzical atestă putere de asimilare a unor tehnici de construcție cu care ne-am obișnuit de la mijlocul anilor '60.

Concertul a continuat cu *Muzică pentru coarde și pian* a dirijorului. Pagini cu inedite efecte de timpani dar mimînd, mai mult decît demonstrînd, temperament componistic.

Interesantă prin tensiunea dramatică din final, *Simfonia pentru sonată, orgă, coarde și percuție* a lui E. Pogdait. Copleșitoare „intrarea" sopranei pe un fortissimo.

Seara participăm la concertul susținut în festivalul moscovit de Orchestra simfonică a orașului Moscova. La pupitru Pavel Kogan. Violonistul atît de prețuit pentru căldura tonului și frumusețea frazării are profunde date dirijorale. Leagă construcțiile cu talent, știe să dea dimensiunea necesară fiecărui detaliu. Printre lucrările din program, *Sintagma* pentru violoncel și orchestră (solist T. Gabarașvili), cam lipsită de inspirație deși te atrage continuu prin tematica scriiturii și o *Simfonie* (a III-a, subintitulată *Misterioso)* a lui Gh. Dimitriev. Tipare neoclasicizante dar cu pagini încărcate de emoție prin farmecul gradării unor ritmuri.

18 noiembrie 1989 — Prima piesă ascultată în concertul de muzică de cameră ce se desfășoară ca în fiecare zi în Sala Mică a Conservatorului, *Trei imnuri* pentru bas, vioară și pian de B. Frankenstein. Un lamento dedicat răscoalei din ghettoul din Varșovia. Compozitorul cîntă și se acompaniază la pian. A urmat o *Sonată* pentru baian de A. Baltin. Un virtuoz de mare calibru a transformat baianul într-un instrument modern, avînd drept inedit mijloc de expresie suflul burdufului. Nu am înțeles de ce lunga improvizație, cu multe momente ce ți se păreau finaluri a fost intitulat *Et Expecto.*

Cu totul remarcabile 5—6 lieduri dintr-un foarte întins ciclu scris de A. Baltin pe versuri de A. Ahmatova. În multe momente, mezzosoprana N. Burnașeva emoționa adînc prin registrul vocal. La pian — compozitorul.

Am așteptat cu normal interes cele *Trei piese pentru flaut, oboi și clarinet* ale lui Rodion Scedrin. Captivante linii melodice. Contrapunctări măiestrit realizate .Simți un creator autentic fără obsesia modernității.

În concertul serii am reușit să ascult o singură piesă — *Simfonia nr.* 2 a lui I. Butko. Orchestra

de cameră din Moscova era condusă de J. Jukov. Ecouri șostakoviciene în Larghetto. Și în această versiune ca și în toate concertele trebuie îndelung subliniată calitatea excepțională a instrumentiștilor, modul ireproșabil în care își însușesc partitura, dăruirea cu care interpretează lucrările contemporane.

19 noiembrie 1989 — La orele prînzului sîntem primiți (între delegația norvegiană și ca franceză) de Tihon Hrennikov. Îi fac o deosebită plăcere vorbindu-i despre concertele sale pentru pian pe care le-am ascultat la București în interpretarea sa sau despre întîlnirea din 1975 la Festivalul de muzică transcaucaziană. Ne întreabă despre șantierul de lucru al multor compozitori români pe care i-a cunoscut de-a lungul anilor. Ne despărțim dorindu-i să-l revăd ca Președinte al Uniunii și peste alte două decenii. Îmi spune printre altele că se găsește de 40 de ani în fruntea obștei creatorilor sovietici pentru că este unul dintre puținii compozitori care a prețuit întotdeauna mai mult muzica colegilor decît a sa proprie.

Seara sîntem la Teatrul Mare. Am renunțat la concertul simfonic pentru a urmări opera lui Denisov *Pena dnei* (Spuma zeilor) după romanul lui Boris Vian. Îmi este foarte greu să urmăresc trei ore o muzică de o extremă amalgamare stilistică. O montare de maxim interes, (regizor V. L. Golod, dirijor G. P. Muratov), voci cu totul excepționale dar ritmurile jazzice nu pot „sta" cred în nici-un chip pe o scenă de o asemenea tradiție lîngă idei muzicale cu profunzimea ce o solicită gîndirea simfonică a anilor '60.

Dimineața am vizitat muzeul *Glinka* cu copleșitoarele sale colecții de instrumente muzicale din toate continentele lumii. În concertul de muzică de cameră din Sala Mică a Conservatorului o piesă excepțională : *Concertul pentru vioară și claviaturi* de T. Sergheeva. O lucrare plină de vigoare, în forme bine închegate în care V. Igolinski schimba cu dezinvoltură vioara și pianul (tehnică ireproșabilă la ambele instrumente)iar T. Sergheeva a apărut la pian, clavecin și orgă, succesiv, pe parcursul celor trei mișcări ale concertului. Excepționala virtuozitate cu care folosea pedalierul orgii denota îndelungi studii de specialitate, iar gama culorilor folosite o mare știință a registrațiilor.

În sala Mare a Conservatorului, am participat la Orchestra simfonică a cinematografiei (dirijor Emin Haciaturian). Printre lucrările incluse în program : *Simfonia* lui Nicolai Sidelnikov. Frumoase îngemănări instrumentale. Lungimi inadmisibile și prea multe sonorități ce izvorăsc din paginile lui Șostakovici.

21 noiembrie 1989 — Dimineața particip la simpozionul dedicat problemelor creației contemporane și educației publicului în spiritul înțelegerii muzicii zilelor noastre. Prezintă succinte referate muzicologi din U.R.S.S., Bulgaria, R. D. Germană. La solicitarea lui E. Tarakanov, președinte al comisiei de Critică al Uniunii Compozitorilor, coordonatorul dezbaterilor, îmi spun punctul de vedere.

După ce am vorbit despre generațiile de compozitori români care au izbutit să realizeze o muzică originală, exprimînd esența gîndirii românești, despre locul acestor lucrări în viața muzicală a țării insistînd asupra rolului pe care-l pot avea manifestările interdisciplinare în viața muzicală a țării și a lumii contemporane, în care muzica nouă este programată în contexte ce luminează preocupările literaților, cineaștilor, plasticienilor contemporani.

Seara, în Sala mare a Conservatorului, am urmăritrit concertul orchestrei simfonice de stat a orașului Moscova. Dirijor Al. Dimitriev. Printre lucrările programate *Dublu concert pentru violoncel și orchestră* a lui M. Meerovici (soliști I. Kaller și K. Rodin), pagină temeinic elaborată în planul colaborării instrumentale, dar fără substanța tematică necesară dimensionării unei piese de echilibru și ecou și o *Simfonie* de N. Ciagreivili cu larg suflu epic. Percuția, (timpanele în mod special) folosite cu dezinvoltură pe care o regăsim în orice lucrare de amploare ascultată pînă acum.

22 noiembrie — Ne petrecem orele zilei în două muzee muzicale. Pe strada *Gorki* găsim casa în care a trăit marele pianist și profesor Al. Goldenweiser. Pe pereți zeci de fotografii ale lui Lev Tolstoi prietenul anilor tinereții. Pe pianul din salon a cîntat de multe ori Prokofiev, iar acum susține adeseori recitaluri speciale, unul dintre elevii preferați ai profesorului Dm. Bașkirov. Pe strada *Ceaikovski* găsim muzeul *Șaliapin* inaugurat în anii dinaintea primului război mondial. Minunate zecile de scrisori ce vorbesc despre prietenia sa cu Gorki. Printre vechile înregistrări pe care le ascultăm, (unele imprimate în 1908), *Serenada lui Mefistofel*, arii din Ruslan și Boris Godunov.

În Sala mare de concerte ce poartă tot numele lui Ceaikovski, participăm la concertul de încheiere. Orchestra simfonică a U.R.S.S., este dirijată de Vladimir Zira.

Ilia Kalev este solistul unui *Concert pentru vioară* semnat de Alexandr Ceaikovski. Avem totodată bucuria audierii uneia din cele mai interesante piese ascultate în aceste zile : *Linkos* de Iuri Kasparov. Monumentalități simfonice. Expresii pline de substanță. Forme perfect arcuite. O interpretare de o calitate și dăruire pe care și-ar dori-o orice creator contemporan.

23 noiembrie 1989 — Mîine vom pleca spre București. Mă grăbesc să mai vizitez, pentru documentarea necesară unei cărți despre muzeele muzicale ale lumii două așezăminte. Pe strada *Nejdanova* găsesc casa memorială a unui mare șef de orchestră din anii '50 — Ivan Golovanov, ani în șir dirijor al Teatrului Mare, profesor al lui Evgheni Svetlanov. Ascult o imprimare din 1955 a operei *Tannhauser* ce-mi amintește prin claritatea liniilor, densitatea expresiei ,echilibrul sonorităților, cele mai frumoase din versiunile discografice ce le datorăm marilor baghete din zilele noastre.

Cîteva ore petrec în muzeul *Skriabin*, lăcaș aflat în casa în care originalul creator a trăit între anii 1912—1915. Partituri, afișe, însemnări îți permit să înțelegi modul în care au fost concepute *Prometeu*, *Poemul extazului*, sonatele, preludiile. Pe masa de lucru — primitiva instalație cu 14 becuri realizată de profesorul Moser la dorința lui Skriabin de-a asocia muzicii, lumini de culori diferite...

Ascult celebrul studiu în re diez minor imprimat de compozitor în anul 1908. Bucura serii : *Recviemul* de Verdi interpretat de formațiile Filarmonicii din Moscova .Dirijor Eri Klas. Excepțional grupul de soliști : Makvala Kasravili, Birgit Finnila, (Suedia), Seppo Ruohonen (Finlanda), Matti Palm.

Iosif SAVA

VLADIMIR HOROWITZ

„Cîntul la pian se compune din rațiune, inimă și mijloace tehnice. Numai reuniunea tuturor acestor trei elemente poate duce la apariția unui mare pianist". Cuvintele acestea au fost rostite tocmai de către un mare pianist, unul din cei mai mari ai secolului nostru, stins din viață la 5 noiembrie 1989, în vîrstă de 85 de ani : Vladimir Horowitz.

Născut la 1 octombrie 1904 la Berdicev, lîngă Kiev, Vladimir Horowitz a avut-o pe mama sa, pia-

nistă, ca primă profesoară de muzică. În 1915, la 11 ani, i-a fost prezentat lui Skriabin, care a rămas impresionat de talentul ieșit din comun al micului pianist. I-a recomandat o carieră muzicală, dar completată cu studiul tuturor artelor, ca un fundal cultural al muzicii pe care o va interpreta. Întîlnirea cu Skriabin l-a impresionat și pe tînărul Vladimir, care va deveni mai tîrziu unul din cei mai valoroși și mai autorizați interpreți ai pianisticii skriabiniene. În continuare, Horowitz studiază cu Felix Blumenfeld, mare dirijor și pianist rus, personalitate de prim plan a vieții muzicale moscovite din acei ani, sub îndrumarea căruia obține progrese rapide ,ajungînd să se afirme în public încă de la vîrsta de 18 ani, cînd susține 23 de concerte și recitaluri. În 1925, la 21 de ani, Vladimir Horowitz debutează la Berlin unde realizează primele înregistrări ,azi rarități de colecție. Marele Paderewski, care-l ascultă cu acestă ocazie, declara atunci : „Este cel mai mare dintre tinerii pianiști". În următorii doi ani el întreprinde lungi turnee în Germania, Franța, Italia, Spania, Olanda, dînd recitaluri și apărînd ca solist în *Concertele* de Ceaikovski și Raclimaninov *(nr. 3 în re minor)*, devenite ulterior piese de bază ale repertoriului său concertant.

La 12 ianuarie 1928, la 24 de ani, Vladimir Horowitz debutează în S.U.A. interpretînd *Concertul nr. 3* de Rachmaninov cu Filarmonica din New York la Carnegie Hall, sub bagheta marelui dirijor englez Sir Thomas Beecham, care debuta și el atunci la orchestra newyorkeză. Prezent în sală, Serghei Rachmaninov l-a invitat pe tînărul pianist în salonul de muzică al fabricii de piane Steinway, unde cei doi au parcurs concertul la două piane, Horowitz cîntînd partea solistică, iar compozitorul reducția pianistică a părții orchestrale. Cu trei ani mai tîrziu, în 1931, Horowitz va înregistra *Concertul nr. 3* de Rachmaninov pentru discuri la Londra, sub conducerea dirijorului Albert Coates. Ulterior va mai înregistra concertul încă de două ori, odată cu Filarmonica din New York dirijată de Eugene Ormandy, iar altă dată cu orchestra simfonică R.C.A. condusă de Fritz Reiner.

În 1933, la 29 de ani, Vladimir Horowitz cîntă *Concertul nr. 5* de Beethoven sub bagheta lui Arturo Toscanini. Era începutul relației extrem de strînse care se va stabili între Horowitz și celebrul dirijor italian, relație care s-a cimentat și mai mult prin căsătoria pianistului cu Wanda Toscanini — fiica cea mai mică a maestrului — în același an, la Milano. În anii următori ,el va înregistra pentru disc, cu Toscanini la pupitrul orchestrei simfonice N.B.C. din New York, *Concertul nr. 2* de Brahms și de două ori *Concertul* de Ceaikovski. În 1936 Horowitz se retrage din motive de sănătate pentru trei ani din viața de concert. Revine în 1939 cu un recital la sala Pleyel din Paris, iar începînd din 1940 se stabilește la New York pentru tot restul vieții sale.

După război, Horowitz susține recitaluri cu programe variate, între care *Sonata nr. 3* de Kabalevski, în primă audiție în S.U.A. și tot în primă audiție o *Sonată* de Samuel Barber, pe care i-a dedicat-o compozitorul. La 25 februarie 1953, cu ocazia aniversării a 25 de ani de la debutul său la New York, Horowitz reapare în *Concertul* de Ceaikovski sub conducerea dirijorului George Szell. Se retrage apoi din nou din viața de concerte pentru o lungă perioadă de 12 ani, timp în care realizează însă multe înregistrări cu sonate de Skriabin, sonate pentru vioară și pian de Brahms (alături de violonistul Nathan Milstein), piese de Schumann, Prokofiev, Musorgski etc. Abia la 9 mai 1965 revine cu un mult așteptat recital la Carnegie Hall din New York. Urmează o nouă serie de înregistrări cuprinzînd mult Chopin, din nou Skriabin și Rachmaninov, toate din concerte publice — exceptînd un album cu sonate de Scarlatti — și înfățișînd un Horowitz mai gînditor, mai sensibil. În 1978, la împlinirea a 50 de ani de la debutul său în S.U.A. și a 25 de ani de la ultima sa apariție într-o lucrare concertantă, Horowitz reia din nou *Concertul nr. 3* de Rachmaninov cu Filarmonica din New York dirijată de Eugene Ormandy. Venită special la New York pentru a-l asculta, cunoscuta pianistă argentiniană Martha Argerich și-a exprimat astfel impresiile : „Am avut un șoc puternic, era mai Horowitz decît mi-l imaginasem. Forța expresiei, sunetul, violența inimaginabilă care străbăteau dintr-însul erau stranii, bizare, înfricoșătoare. Un asemenea pianist nu mai văzusem niciodată". Următoarea apariție în public a avut loc la Londra în 1982, la 30 de ani după debutul său londonez. A susținut două recitaluri, dintre care unul a fost radiotelevizat în direct în întreaga lume. A revenit apoi în 1985, la 81 de ani, la Paris, susținînd și acolo două recitaluri (în program piese de Scarlatti, Schumann, Schubert, Liszt, Chopin, Skriabin), prilej cu care întreaga presă a subliniat că n-a pierdut nimic din sunetul său tranșant, din energia sa fabuloasă, din impresionante'e sale contrapuneri ale tensiunilor și destinderilor. A urmat recitalul susținut la 10 aprilie 1986 la Moscova, în sala „Ceaikovski" a Conservatorului, cu un program cuprinzînd sonate de Scarlatti și Mozart, preludii de Rachmaninov, studii de Skriabin, mazurci de Chopin, piese de Schubert, Schumann, Moszkovski, recital radiotelevizat în direct în Europa și America și înregistrat pentru discuri și videocasete. Fiecare piesă a confirmat odată mai mult extraordinara capacitate a lui Horowitz de a stăpîni o largă paletă a coloritu'ui sonor, de a controla fără greș desfășurarea frazelor chiar și în cel mai vertiginos „prestissimo". Ultima înregistrare a lui Horowitz a cuprins *Concertul nr. 23 în la major KV 488* de Mozart, acompaniamentul aparținînd orchestrei simfonice a teatrului „Scala" din Milano sub bagheta lui Carlo Maria Giulini.

Pianist de excepție, Vladimir Horowitz alia o tehnică uluitoare cu o excepțională capacitate de interiorizare. Toate aparițiile sale în public erau precedate de o lungă pregătire, în cursul căreia aprofunda fiecare detaliu, reluînd lucrările ca și cînd i-ar fi fost complet necunoscute. Printre trăsăturile sale cu totul specifice se numără faptul că nu cînta decît pe pianul său Steinway personal — construit la indicațiile sa'e speciale de către celebra firmă newyorkeză —, care-l însoțea oriunde apărea în public. Era de o asemenea conștiinciozitate, încît cultiva repertoriul probabil cel mai restrîns dintre toți marii pianiși ai secolului nostru (incluzînd, ca lucrări concertante, doar 5 creații — Mozart 23, Beethoven 5, Brahms 2, Ceaikovski 1, Rachmaninov 3 —, de altfel singurele existente și pe discuri în interpretarea sa). Muzician de maximă integritate și totală dăruire, cu manifestări adeseori paradoxale, dar stîrnind senzație la toate rarele sale apariții publice, considerate evenimente de răsunet internațional, Vladimir Horowitz a putut privi cu satisfacție, din perspectiva vîrstei sale patriarhale, la viața și cariera sa, puse întotdeauna, fără rezerve de niciun fel, în s'ujba unei arte pianistice de domeniul perfecțiunii absolute.

Edgar ELIAN

CONCERT DEOSEBIT ÎN CADRUL O.I.R.T.

Vineri 22 septembrie, la ora 21.00, postul de Radio București II a transmis de la Berlin — transmisia era *directă*, nu înregistrată și difuzată ulterior, ceea ce se întîmplă rar — un concert public extraordinar al Orchestrei Radio din Berlin (R. D. Ger-

mană), preluat, de un mare număr de posturi străine, în cadrul Organizației Internaționale de Radio și Televiziune — O.I.R.T. Pentru noi, evenimentul a fost cu atît mai semnificativ cu cît dirijorul orchestrei era Horia Andreescu, solist fiind violoncelistul Marin Cazacu. Transmisia a fost de a calitate tehnică deosebită, sunetul orchestrei apărînd rotund, plin, cu toate armonicele păstrate și valorificate, ceea ce nu se întîmplă adesea, în cazul difuzării radiofonice internaționale, prin cablu, cînd nu odată sonoritatea apare sărăcită, distorsionată.

Am ascultat mai întîi în primă audiție absolută, *Concertul pentru orchestră nr. 3* — *„Păsări negre"* de Georg Katzer, compozitor important al R. D. Germane (este vicepreședinte al Uniunii compozitorilor din această țară) și în fapt unul din creatorii de muzică cei mai interesanți de aci, după cum a dovedit-o și o lucrare camerală a sa, recenzată în prezentul număr din „Muzica" cu ocazia manifestărilor din cadrul „Zilelor culturii din R. D. Germană". Mai structurată și cumva mai consistentă decît lucrarea audiată la București, cea smfonică transmisă în programul pe care îl comentăm avea însă aceeași sugestivitate instrumentală deosebită, dovedind o informare cu adevărat contemporană asupra mijloacelor componistice actuale și o capacitate de plasticizare a imaginii, derivată, de altfel, din dedicarea inițială a muzicii cuprinse în *Concertul de orchestră* unui scop coregrafic.

Ne-am reîntîlnit apoi cu *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, pe care astăzi, la atîția ani de la compunerea lui (1962), îl considerăm în continuare ca pe *o dată* în istoria muzicii românești noi, nu numai pentru că a fost distins atunci cu premiul „reine Marie-José" de la Geneva ci pentru că evidențiază o pregnanță, o suculență ritmică excepțională (vădită chiar din primele măsuri ale lucrării), o folosire originală a violoncelului, care nu exclude efectele de percuție și un limbaj orchestral deosebit de colorat, pe care îl putem considera în unele secțiuni ca pe o prelungire a creațiilor enesciene de maturitate, ca *Suita sătească* și mai ales ca *Impresii din copilărie*. Menținut statornic în repertoriul violoncelîștilor noștri (după părerea noastră este unul din cele mai bune *Concerte* de violoncel ale secolului XX), fiecare reaudiere a lui ne apare ca pe deplin justificată.

În încheiere, am ascultat destul de rar cîntata *Simfonie a III-a* de Rahmaninov, pe care am admirat-o ca pe o lucrare romantică de largă respirație și de cert interes, dovedind că maestrul rus nu a fost doar un poet al pianului — cum este în general considerat — ci un simfonist de forță și originalitate.

Interpretarea întregului program a fost de o ținută exemplară : orchestra Radio Berlin ne-a apărut ca o formație nu numai unitară și disciplinată, ceea ce este lucru firesc pentru grupurile instrumentale germane. Horia Andreescu a știut să-i stimuleze anumite resurse de fantezie, de vitalitate, de putere a comunicării care au fost evidente chiar într-o transmisie radiofonică. Deci, încrederea deosebită acordată dirijorului român (care are un renume internațional în continuă consolidare) a fost din plin justificată. Datorită calităților sale, muzica contemporană — Katzer și Vieru — a apărut de o atractivitate incontestabilă, iar *Simfonia* de Rahmaninov ca o lucrare pe care ne pare rău că nu am cunoscut-o pînă acum. Să nu uităm contribuția valoroasă a solistului, violoncelistul Marin Cazacu, care ni s-a părut totuși dezavantajat în oarecare măsură de amplasamentul microfoanelor. Nu ne îndoim însă că *în sală* aportul său artistic a fost cel pe care îl cunoaștem și îl apreciem în mod constant.

A. H.

DIN PRESA INTERNAȚIONALĂ

Personalitate de prim rang a componisticii spaniole actuale, Luis de Pablo, la cei aproape 60 de ani ai săi, este unul dintre cei mai respectabili reprezentanți ai avangardei post-seriale. În Spania, el a fost și este animatorul a multe ateliere de muzică și a fondat Grupo Nueva Musica. În interviul acordat recent revistei *Le Monde de la Musique*, Luis de Pablo își mărturisește punctele de referință pentru propria creație : Școala de la Viena (Schöenberg, Berg, Webern) „ceea ce înseamnă totuși aderența la un serialism încrîncenat" și O. Messiaen, atît opera cît și gîndirea acestuia. Printre maeștrii săi spirituali îi mai enumerăm pe Bartok, De Falla și Debussy, pe Sibelius și Janacek. Astfel ,autorul spaniol își revendică independența față de curentele actuale și susține că demersul lui creator a fost întotdeauna o căutare a libertății de expresie prin muzică. „Creația nu este a priori un exercițiu de logică. Mijloacele urmează a fi determinate de fiecare dată, iar aceste posibilități se pot exclude reciproc". În anii '60, el a scandalizat inserînd în materia lui sonoră acorduri perfecte — ceea ce, observă, azi a devenit o monedă curentă. Pozițiile avangardiste, spune Luis de Pablo, au fost deja cîștigate și trec actualmente printr-o „perioadă de acomodare... Informatica însăși e simbolul acestei acomodări. Avangarda e oricînd posibilă — dar nu pornind de la tehnică". Cunoscător al unor tradiții muzicale non-europene, de Pablo se referă la faptul că în puține epoci a existat un limbaj muzical codificat universal asimilat, ca pe vremea lui Haydn, Mozart, Beethoven. „Azi, noi facem un efort de filtraj, în care însăși structura sunetului va constitui unul din principalele domenii de schimbare". Muzica occidentală a suferit una dintre cele mai radicale transformări. „Nu într-o perioadă de experiment se poate exprima cu precizie și subtilitate o vastă evoluție emoțională". Din anii '50 s-a creat un material nou, eteroclit, iar schimbările de limbaj sînt prea bogate și haotice ca să mai aibă o referință exactă pe plan teoretic. Un alt impediment în crearea unei sinteze este, observă de Pablo „prea plinul informației". Nu din această cunoaștere vastă actualizată, practic a întregii culturi se poate deduce limbajul viitorului. „Beethoven a avut mare noroc : el cunoștea trecutul pînă la Bach și Händel iar opera lui nu era sufocată de repertoriul trecutului. Nu e în chestiune ideea de a ne priva de tezaurele noastre culturale, ci de faptul că trebuie să ne preocupăm în special de prezent și viitor, dacă vrem ca omul să poată din nou atinge prin fenomenul sunetelor asemenea piscuri". De Pablo mai observă și pericolul ca suprainformația (neasimilată) să ducă la o lesnicioasă sinteză a facilității — chiar prin muzica ușoară de exemplu, — care înlocuiește azi mult mai subtile producții folclorice din diverse părți ale lumii — în Spania inclusiv. În ceea ce privește colajul, pe care l-a practicat de Pablo spune că actualmente preferă *uitarea de stiluri* (— și ritmuri —) în forme personale, și anume în care elementele acestea, de referință exterioară, nu se mai recunosc. Posibilitățile sintetice de creare a muzicii, consideră de Pablo, trebuie asimilate și folosite cu suplețe. Și pentru pian s-au scris mari cantități de muzică inutilă, la vremea cînd instrumentul abia se răspîndea. Iar muzica electroacustică cere în mod special măiestrie, disciplină, luciditate.

În privința tradiției țării sale, de Pablo apreciază că valoroasă la o tradiție este chiar forța ei de schimbare — iar la prefacerea tradiției spaniole consideră că a contribuit și el. Compozitorii spanioli contemporani au fost mult timp izolați și lipsiți de maeștri, mărturisește de Pablo. Dintre rea-

lizările sale mai recente autorul se referă la cvartetul *Fragmento*, la un ciclu de 14 piese, *„Inserarea poeților"*, pe versuri din epoci și locuri diferite — pentru 18 instrumente, 12 voci, 2 soprane și bariton — pe ideea centrală a întîlnirii echivoce dintre disonanță și consonanță — și la opera tragic— grotescă polițistă *Kiu*. În această operă, fiecare înălțime sonoră corespunde unui personaj iar raportul intervalelor capătă un sens dramatic, ușor de recunoscut de către auditoriu.

*

La 20 de ani după moartea, în 1969, a lui Theodor W. Adorno, specialiștii încearcă să dea moștenirii remarcabilului filosof, sociolog, estetician, muzicolog și muzician definiția și locul obiectiv ce i se cuvine .Presa înregistrează repetate ecouri ale acestei preocupări. La ora actuală, întreaga operă a lui Adorno a văzut lumina tiparului — inclusiv, deci, șirul său de comentarii teoretice legate de muzică : *Asupra poziției muzicii în societate* (1932), *Despre caracterul de fetiș al muzicii și regresiunea auzului* (1938) *Idei la sociologia muzicii* (1962) — ori despre muzica nouă : *Filosofia muzicii noi* (1949) (avînd în centrul atenției creația lui Schönberg și a lui Stravinski), *Îmbătrînirea muzicii noi* (1954), *Muzica nouă, interpretare, public* (1957), *Funcțiunea contrapunctului în muzica nouă* (1957), *Criterii ale muzicii noi* (1957), *Asupra preistoriei muzicii seriale* (1958), *Muzică și tehnică* (1958), *Clasic, romantic, muzică nouă* (1959) ș.a. Adorno a dedicat o carte lui Alban Berg, care a fost profesorul său de compoziție la Viena în anii 1925—1932. A dedicat lucrări teoretice practicii interpretative. El a făcut serioase studii de pian și vioară din copilărie. În anii '980, compozițiile lui muzicale au fost prezentate publicului la Palermo, Berlin Hamburg, Tokyo, Frankfurt pe Main. Piesele muzicale autorizate de el însuși ocupă două volume : muzică de pian, lied, muzică de cameră, corală, orchestrală. Gînditor incomod Adorno a provocat simpatii și contestări deopotrivă de puternice. Teza autonomiei artei îi supără pe unii, ideile sale despre îmbătrînirea noii arte, ori despre „inginerii serialiști" îi supără pe alții. Pentru individul integrat în societate ca victimă și obiect, arta trebuie, spune Adorno, să-și păstreze autonomia ca alternativă (socială) a realității. Ceea ce i se pare lui de cel mai mare interes este dialectica subiectivității, a conștiinței, a reflecției individuale despre artă — ca revelator al înstrăinării provocate de societate (occidentală). „Arta autentică este substanța propriei cunoașteri" .Caracterizîndu-l, Umberto Eco afirmă că Adorno „a fost un apocaliptic. Pentru el, experiența dureroasă și deznădăjduită a frustrării subiective devine normă..." Dincolo de nemulțumirea celor care nu-și pot alia decît parțial ideile lui Adorno, din opera sa sînt multe și diverse lucruri de învățat. Iar dincolo de sentimentul său „apocaliptic" de înstrăinare „dincolo de tendința lui beckettiană spre tăcere", în gîndirea adorniană ilumineză nădejdea unei „înfrățiri" spirituale care ar trebui să fie norma unui viitor senin.

*

În ideea că istoria muzicii se cuvine reconsiderată pentru fiecare generație, editura vest-germană Laager are inițiativa de a relua *Manualul de muzicologie* din 1930 (coordonat de Ernst Bücker) într-o formă nouă, mult îmbogățită de experiența ultimelor decenii. Recent a ieșit pe piață primul volum referitor la muzica antichității. Pentru redactarea acestui volum, s-a făcut apel la un fond respectabil de descoperiri arheologice ; specialiștii comentează în paginile volumului atît elementele materiale : instrumente muzicale, notația, spațiile destinate practicării muzicii etc., cît și tradiții, filiații, influențe, sociologia muzicii, gîndirea muzicală (de exemplu relația muzică-filosofie, trecerea de la gîndirea mitică la teoria muzicală pitagoreică ș.a.). Pînă în 1992 este programată apariția întregii serii : volumele 2—3 privind muzica evului mediu pînă la secolul al XVI-lea ; volumele 4—7 referitoare la muzica secolelor XVII-XX ; volumele 8—9 dedicate muzicii extraeuropene ; volumul 10 va ambiționa să prezinte un tablou sistematic al muzicologiei, volumul 11 se consacră interpretării, iar volumul 12 muzicii folclorice europene. Coordonatorul primului volum, apărut, a fost regretatul Carl Dahlhaus.

GLOBUL MUZICAL

Un deosebit succes a avut în China lucrarea simfonică intitulată *Sufletul Dragonului* de Li Xu, interpretată pînă acum la Beijing și la Moscova. Cele patru simfonii autonome care compun impozanta compoziție sînt : *Eroica, Credința, Suferința, Renașterea*. Muzică programatică, ea înfățișează prin mijloacele specifice artei sunetului evoluția poporului chinez în ultima sută de ani, pînă în zilele noastre. Comentariu impresionant la o istorie plină de mari evenimente, de suftrință și nădejde, muzica are prilejul să treacă ea însești prin ipostaze de o mare varietate. Lucrarea lui Li Xu este considerată o importantă operă națională : bazată pe tradițiile și spiritualitatea chineză, o muzică în același timp novatoare, capabilă să exprime emoții adînci, violența luptelor, încrederea în sine.

În orașul Nantong de pe fluviul Yangzi, meșterii tradiționali de zmeie știu să fabrice, pentru o sărbătoare a începutului de primăvară, o sărbătoare a fertilității, un tip de zmeu muzical : obiectului zburător i se atașează sute de fluiere cu sunete de înălțimi diferite. Din înălțimi, muzica acestor zmeie, se aude, ca o orchestră, de la kilometri întregi depărtare.

*

Prima audiție a *Sonatei pentru pian în sol minor*, de Clara Schumann a avut loc la casa memorială Robert Schumann din Zwickau. Descoperită chiar în arhiva de la Zwichau, manuscrisul se pregătește pentru tipar ca și un jurnal de tinerețe al artistei.

*

În Suedia s-a acordat o deosebită atenție muzicii electronice în anul 1989. Se desprind dintre manifestări, prin importanța lor, Festivalul de muzică electronică *Skinnskatteberg* — dedicat în principal muzicii spaniole și compozitorului suedez Äke Hodell — și cea de-a XI-a ediție a festivalului de muzică electro-acustică de la Stockholm, la care s-au făcut cîteva substanțiale prezentări ale investigațiilor de specialitate și a realizărilor artistice în Spania, R.D.G., Argentina, țările nordice, Marea Britanie. Festivalul de la Stockholm a coincis cu un simpozion asupra computerelor ca auxiliar în compoziție. Un mare număr de compozitori au împărtășit din experiența lor personală de creație.

*

Nuovi Spazi Sonori, Asociație italiană de muzică contemporană, a organizat în 1989 cea de-a II-a ediție la Cursurile internaționale de compoziție și de noi tehnici instrumentale, la Brescia — Italia. În timp ce secția de compoziție a lucrat sub îndruma-

rea lui Camillo Togni și Umberto Rotondi, cunoscuți — mai ales cel dintîi — pentru interesantele lor performanțe în tehnicile componistice contemporane la diferite instrumente, o serie de interpreți au lucrat și ei pe un repertoriu ales cu exigență din muzica nouă de cea mai bună calitate, aducînd în discuție o serie de elemente novatoare în utilizarea instrumentelor, posibilități inedite la care au ajuns ei înșiși prin sistematic experimente și cercetări, prin colaborarea directă cu compozitorii. Din echipa secției de interpretare au făcut parte saxofonistul Daniel Kientzy, clarinetistul Ciro Scarponi, pianistul John Tillbury, flautista Anna-Maria Morini ș.a.

*

În anul 1989, Berlinul de Vest a găzduit un *Festival al Culturilor* — pe tema „Orient-Occident" — dedicat spațiului mediteranean, marcînd elemente interesante de interferență între diversele culturi ale zonei respective. Programul muzical a cuprins o impresionantă varietate de mostre, de la cîntări liturgice, clasicismul turc, persan, iudaic, la muzica andaluză-marocană și tunisiană, cîntece trubadurești, piese medievale și renascentiste, pînă la Mozart, Verdi și în cele din urmă Debussy ș.a.

*

Karlheinz Stockhausen și-a cucerit în aceeași perioadă, previzibil, publicul și în seara dedicată muzicii sale la Gewandhaus, Leipzig. Specialiștii au apreciat că tocmai cea mai veche dintre piesele interpretate a fost cea mai interesantă — anume *Kontakte pentru sunete electronice, pian și percuție* (1960) — plină de emoția noutății, de originalitate și bogăție timbrală. Piesa *Prietenie*, în versiune pentru oboi, a impresionat prin efectul muzical și ingeniozitatea utilizării instrumentului. *Mantra* pentru două piane, operă de maestru stăpîn pe mijloacele sale, a dat specialiștilor o anume impresie de oboseală prin chiar „perfecțiunea" ei.

*

Carl Dahlhaus, prestigios muzicolog german, (n. 1929), s-a stins din viață. Contribuția lui este considerată esențială în redobîndirea unui loc de vîrf a muzicologiei germane pe plan mondial. Nu i-a fost dat să desăvîrșească volumul de *Istoria muzicii europene* la care visa — și pe care ar fi elaborat-o ca pe o istorie a structurilor, a logicii muzicale în devenire. El a luptat pentru dezvoltarea, în receptarea muzicii, a nivelului conștient, privind ideile muzicale — și nu pura plăcere pasivă a audiției. Dahlhaus a pledat pentru rafinarea teoriei muzicale (a metricii și sintaxei), care riscă să încremenească în dogmă ; el consideră absolut necesară cercetarea istorică și individuală a tuturor detaliilor înainte de a fi reintegrate într-un sistem care altfel poate deveni obtuz. O serie întreagă din volumele lui Dahlhaus cunosc, în traducere, o circulație mondială : *Estetica muzicală, Dramele muzicale ale lui R. Wagner, Între romantic și modern, Fundamente ale istoriei muzicii, Schönberg și alții, Realismul muzical, Muzica secolului al XIX-lea, Cercetări asupra genezei tonalității armonice.* În faimosul New Grove Dictionary of Music and Musicians, cîteva articole de cea mai mare importanță îi aparțin muzicologului german : contrapunctul, armonia, tonalitatea și Richard Wagner.

Ca prolog al sărbătoririi unei jumătăți de veac de la descoperirea Americii, în septembrie 1989, s-a reprezentat în primă audiție opera *Cristobal Colon*, la Barcelona, avîndu-i ca soliști pe prestigioșii Jose Careras și Montservat Caballe. Muzica aparține lui Leonardo Balorda, iar libretul Antoniei Gala.

*

Cu ocazia împlinirii a 125 de ani de la nașterea lui Richard Strauss în Berlinul Occidental a fost pusă în scenă opera într-un act a marelui compozitor *Ziua păcii* dedicată în același timp Zilei Mondiale a Păcii.

*

De curînd, în Norvegia s-a făcut încercarea de a oferi trecătorilor (automobiliștilor) o operă în felul în care se procedează cu filmele. În timp ce în Opera de la Oslo se reprezenta în premieră un spectacol cu *Bărbierul din Sevilla*, pe o mare pînză montată în afara clădirii s-a putut urmări, sincron, actul întîi al operei.

Ioana IERONIM

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs Roumanie

LE PROBLÈME DE LA MUSIQUE MÉDIÉVALE ROUMAINE ET LES RECHERCHES DE L'ÉCOLE NATIONALE DE MUSICOLOGIE. UN DE SES REPRÉSENTANTS:

GHEORGHE CIOBANU

Titus MOISESCU

Jouant un rôle de première importance dans le passé culturel et artistique des Roumains, la musique s'y est continuellement manifestée dans trois grandes directions coexistantes à travers âges, mais aussi, à la fois, sur des voies nettement différentes. Ces trois directions, autant dire ces trois rameaux, avec leurs racines et leurs caractères propres, composent un tout unitaire, généralement désigné par le terme de *musique médiévale roumaine ;* il constitue une partie intégrante du patrimoine culturel de la nation. Ces rameaux sont les suivants :

a) *la musique populaire* — dont les origines se perdent dans la nuit des temps ;

b) *la musique byzantine* — dont la pénétration sur le territoire de la Roumanie, en tant que musique professionnelle, date de l'époque même de sa constitution ;

c) *la musique occidentale* (ou „européenne" selon l'appellation que lui donnèrent les deux grands psaltes du pays, Macaire et Anton Pann, ou bien encore „linéaire" parce qu'elle était notée sur portées) — identifiée tout d'abord dans l'ouest de la Roumanie, plus exactement en Transylvanie, à partir du XIVe siècle, dans des manuscrits de chant grégorien et, ensuite, généralisée sur tout le territoire.

Dans le désir d'éclairer davantage le passé éloigné de la civilisation roumaine par le témoignage de la musique, d'attester sur les bases irréfutables des documents la présence de très vieille date de la musique roumaine dans la culture européenne, de marquer le fait que les Roumains ont, eux aussi, eu par le passé déjà des centres musicaux vigoureux et des écoles strictement spécialisées et, en dernière instance, mais non moins importante, dans l'intention de former un courant d'opinion favorable à cet art profondément enraciné dans la spiritualité nationale, pour tout dire afin de prouver que la musique est à même d'offrir, à côté de son intérêt purement artistique, des éléments particulièrement significatifs pour une recherche histo-

rique, linguistique, paléographique etc., une série de musicologues roumains se sont dirigés vers l'étude minutieuse de la musique médiévale en Roumanie.

Ils ont donné de remarquables ouvrages tant dans le domaine de l'ethnomusicologie que du chant byzantin et grégorien. Ces ouvrages dé-

notent la grande originalité de cet art de vieille tradition qui, sur le sol de la Roumanie, s'est diversifié et concrétisé en ces véritables „actes de culture" que furent les manuscrits de musique sacrée écrits *par des Roumains pour les Roumains.*

Parmi les spécialistes qui se sont affirmés dans les directions ci-dessus indiquées au cours des derniers quarante ans notamment, *Gheorghe Ciobanu* occupe une place de choix. Octogénaire depuis peu, l'événement est de taille à donner lieu à un tour d'horizon de son activité et œuvre.

Ethnomusicologue, byzantiniste, professeur, docteur ès musicologie, Gheorghe Ciobanu s'est dédié à deux sphères de recherche aussi complexes que spécifiques : l'*ethnomusicologie* et la *byzantinologie*. Les deux, il les a fouillées en historiographe passionné — qui examine une évolution pluriséculaire — et en analyste que ne rebutent pas les investigations des structures vastes, compliquées et souvent controversées.

Si l'ethnomusicologie avait déjà en Roumanie une certaine tradition, établie dès le siècle passé par des collectionneurs de folklore pleins de curiosité et des chercheurs assidus s'appliquant à fixer les coordonnées de cette discipline si propre à définir la culture anonyme du peuple, ce n'est pas la même chose que l'on puisse affirmer de la byzantinologie. Celle-ci ne bénéficiait pas de tradition : seule se manifestait l'attention, certainement plus récente, de deux grands érudits — Ioan D. Petrescu et le professeur George Breazul. Les deux montrèrent leur intérêt pour le chant byzantin ancien au cours de la quatrième décennie du siècle seulement, mais dans des études et ouvrages d'une pertinence telle qu'il déclenchèrent tout un courant de recherche, fondant ainsi une véritable coutume dans la musicologie du pays [1]. C'est donc là le champ où, pendant quarante ans, Gheorghe Ciobanu devait déployer son activité et planter son œuvre, examinant le phénomène musical dans sa complexité — avec son histoire, ses thèmes et sa structure distincts selon qu'il s'agissait de l'une ou de l'autre des deux disciplines, mais aussi avec de nombreux points de contacts déterminés par leur long cheminement côte-à-côte, dans un cadre géographique et chronologique commun.

Gheorghe Ciobanu est né le 4 février 1909 à Pădureni (anc. comm. Gîștești-Ilfov). Attiré de bonne heure vers la musique, ses parents l'inscrivent en 1923 au Séminaire Central de Bucarest. C'est son premier contact avec le chant de tradition byzantine — l'ainsi-nommée musique psaltique —, sous la direction de l'excellent professeur Ioan Popescu-Pasărea, de même qu'avec la musique d'origine folklorique dont les caractères lui furent révélés par celui dont nous venons à peine d'évoquer le nom, l'illustre professeur George Breazul. Une fois ses études secondaires achevées, Gheorghe Ciobanu — sur le conseil des deux maîtres — s'inscrit au Conservatoire de Musique de Bucarest dont il suivra les cours de 1931 à 1938, ayant comme professeurs : Mihail Jora (harmonie, contrepoint), Dimitrie Cuclin (formes musicales), Constantin Brăiloiu (folklore). En 1935, afin de subvenir à ses besoins, il se voit contraint de mettre à profit ses connaissances de musique psaltique assimilées au Séminaire Central et, à cette fin, obtient à la suite d'un concours le poste de premier chantre (protopsalte) dans une des églises bucarestoises, poste qu'il détient longtemps et qui lui permet de pratiquer la théorie si compliquée du chant de tradition byzantine. Dans le même temps, au Conservatoire, il se fait remarquer par Constantin Brăiloiu qui, en 1936, le nomme par cooptation collaborateur permanent des Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains. Il y fut actif bon nombre d'années — en fait jusqu'en 1949 quand prit naissance l'Institut de Folklore —, années d'un inestimable profit puisqu'elles lui ont offert l'occasion de travailler tout juste dans le domaine et de se former comme folkloriste ; recherches sur les lieux, organisation des matériaux recueillis dans les archives, transcriptions des mélodies et des textes poétiques enregistrés sur des documents sonores, rédaction d'études analytiques et de synthèse, autant de directions dans son activité de tous les jours dans le domaine de l'ethnomusicologie qu'il n'allait plus quitter pendant quarante ans, bien que dans l'Institut même de Folklore il n'ait travaillé que vingt ans, d'abord comme chargé de recherches (1949—1953), puis comme maître de recherches, plus exactement comme chef de secteur, de 1954 à 1968.

En 1938, fraîchement émoulu des bancs du Conservatoire, il entame sa carrière d'enseignant : premièrement comme professeur de musique dans l'enseignement secondaire (à Bucarest), puis, à partir de 1943, au Séminaire Central de la capitale où il avait été élève... Il quitte l'enseignement en 1952 pour se consacrer entièrement à la recherche. Pourtant, sur la demande du Conservatoire de Musique „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, il donne ici-même de 1960 à 1964 des conférences d'analyse du cours de folklore musical et de 1965 à 1972 il enseigne le folklore au Conservatoire „George Enescu" de Jassy. Dans les deux cas, il a su éveiller l'intérêt des étudiants pour l'ethnomusicologie par l'originalité de ses cours et surtout de ses illustrations musicales prégnantes et toujours renouvelée, prélevées sur la primitive et inépuisable couche du folklore paysan national, ensuite analysées comparativement à d'autres empruntées au fonds de musique byzantine mais correspondantes comme problématique.

En 1943, on le retrouve étudiant ! En effet, désireux de s'instruire davantage, d'élargir le champ de ses recherches, il décide de suivre comme auditeur libre les cours de paléographie byzantine et de chant grégorien donnés par Ioan D. Petrescu au Conservatoire bucarestois.

Les connaissances qu'il y acquiert à présent lui ouvrent de nouvelles perspectives dans le domaine de la musicologie lui faisant comprendre l'essence du folklore roumain et son rapport avec le chant byzantin et grégorien.

Ses premiers essais de collecte de folklore il les entreprend dès ses dernières années d'études au Séminaire Central, sur le conseil de George Breazul, son „père spirituel" comme souvent il appelait cet excellent maître, mais son travail de recherche méthodique de la création populaire il ne l'entame réellement qu'au moment où il devient collaborateur des Archives de Folklore. Le premier pas ferme est marqué à l'époque où il fréquente le cours de paléographie byzantine et chant grégorien de I. D. Petrescu : c'est alors qu'il se donne comme thème de conférence l'*„Influence du chant grégorien sur les colinda roumaines"*, thème généreux, aux multiples implications dans les trois grands rameaux de la musique médiévale, d'où la nécessité d'analyser comparativement les éléments mélodiques, rythmiques et modeaux sur un très grand nombre de colindas, chants byzantins et chants grégoriens. Les résultats de cette recherche comparée, rapportés ensuite à l'évolution historique du peuple roumain, le font arriver à la conclusion qu'au point de vue musical les colindas roumaines ne sont pas tributaires de l'influence du chant grégorien ou byzantin ; au contraire, les analogies qu'il est possible d'y déceler sont dues à l'influence de la musique folklorique sur le précédent, dans la période de formation de celui-ci ; en échange, une toute autre conclusion s'impose en ce qui concerne certains noëls roumains. Cette étude — publiée d'ailleurs en 1947 — est révélatrice quant à la manière de travailler de Gheorghe Ciobanu car elle contient en germe la méthode de recherche comparée de la musique, méthode souvent recommandée par son professeur George Breazul et dont il ne s'est jamais départi dans ses investigations d'ethnomusicologue et de byzantiniste.

Avec la création de l'Institut de Folklore — en avril 1949 —, ses travaux se multiplient : de nouveaux thèmes intéressants sont abordés, des analyses toujours plus diversifiées leur sont appliquées, les résultats se concrétisent en études qui, bientôt, voient le jour... Un exemple: à la suite d'un débat autour de la musique des laoutars, organisé en 1951 à l'Union des Compositeurs, Gheorghe Ciobanu propose à la directions scientifique de l'Institut de Folklore d'inscrire parmi ses thèmes de recherche ce sujet encore inédit dans l'ethnomusicologie nationale et des pays voisins. Pour en résoudre les principaux aspects — les origines du répertoire et le style de l'interprétation laoutaresque —, il fallait éclaircir le problème de l'influence en Roumanie de la musique orientale et de la musique tsigane proprement dite. Bref, après dix années d'étude, Gheorghe Ciobanu donne un ouvrage de 471 pages de texte, 1477 pages d'exemples musicaux, textes littéraires et autres annexes, intitulé *Lăutarii din Clejani*, publié en 1969 aux Editions Musicales en édition abrégée et demeuré comme un travail de référence dans la littérature musicologique traitant le thème des laoutars et de leur musique.

Les investigations comparées entreprises sur l'influence orientale et sur le sort des chansons tsiganes — observées dans le milieu roumain commes dans le voisinage — lui ouvrent des sentiers nouveaux dans la recherche des traits spécifiques de la musique tsigane et des causes qui les déterminent. Finalement il ressort que c'est, en tout premier lieu, la langue parlée qui, par le système de versification, détermine l'organisation de la mélodie et du rythme. Dès lors, de même que les deux branches de la linguistique — la phonétique et la grammaire — qui résident à la base de n'importe quelle conception de versification, diffèrent d'un peuple à l'autre, de même diffèrent aussi, d'un groupe ethnique à l'autre, les organisations structurales de la mélodie et du rythme bien que la musique — fût-elle folklorique ou savante — se serve du même matériau sonore.

Sur cette ligne, sans cesse approfondie, du caractère spécifique national dans la création musicale populaire, Gheorghe Ciobanu s'est efforcé de faire valoir les éléments structuraux : l'unité structurale du vers et de la mélodie, la valeur musicale de l'accent métrique et de l'accent lexical dans la création populaire roumaine, l'importance de déterminer l'origine et le style d'interprétation de la musique des laoutars, les structures musicales anciennes dans les créations populaires des Roumains et des peuples voisins, le rapport entre le rythme des danses et celui des colindas, entre les colindas et la musique sacrée, les modes folkloriques (classification, structures chromatiques), la spécificité du folklore urbain, les caractères de la chanson populaire de date récente, les facteurs déterminant l'évolution de la musique folklorique en général etc., etc. Ces maints aspects, présentés au fur et à mesure sous forme d'articles, études, communications scientifiques dans les congrès nationaux et internationaux, publiés en divers périodiques spécialisés ou en volumes anthologiques, frayaient — en s'ajoutant l'un à l'autre — la voie vers le but qu'il a poursuivi toute une vie, celui d'écrire une „Genèse de la musique populaire roumaine", projet auquel il continue de travailler aujourd'hui encore.

Toujours dans la sphère du folklore, mais cette fois urbain, Gheorghe Ciobanu s'est aussi penché sur la chanson dite „du monde". Poursuivant son existence, ses caractères et son évolution, il arrive à la conclusion que, sans une profonde connaissance de cette espèce musicale, il ne peut être question d'établir

l'évolution générale de la production populaire et même de la vie musicale roumaine aux XVIIIe—XIXe siècles. Incité par sa variété et sa structure musicale et poétique, il a transcrit un grand nombre de pièces de ce genre, de la notation neumatique en notation linéaire, et les a publiées en plusieurs volumes, parus à distance l'un de l'autre (1955, 1976 et 1985), le premier consacré à la musique profane de Anton Pann, ce qui assura à ce fameux psalte une beaucoup plus large diffusion. Dans le même ordre d'idées et par la même méthode il a remis dans l'actualité des compositions de Démètre Cantemir que lui-même avait identifiées à travers temps dans des manuscrits à notation neumatique. Il les a publiées en 1957.

Mais le grand problème demeurait le folklore *paysan* : sa collecte, sa transcription et sa publication. Toutes les générations de folkloristes du pays en avaient ressenti le manque. Ainsi, dès la première décennie du siècle, D. G. Kiriac, avec l'appui inconditionnel de Ioan Bianu, donne l'alerte et dénonce le danger qui planait toujours davantage sur ce folklore à cause des influences urbaines destructrices d'une part et, surtout, de la disparition progressive des vieux du village d'autre part, les seuls détenteurs et informateurs compétents de la création anonyme orale [2]. Il est vrai que des recueils de folklore paysan avaient déjà vu le jour au siècle passé mais nombre d'entre eux n'avaient qu'une valeur contestable ce qui, à plus forte raison, accusait les désidérata d'une action dûment organisée, basée sur une méthode scientifique de collecte, notation et classification couvrant le patrimoine intégral de la chanson paysanne — musique et texte poétique compris —, ainsi que l' avait fait remarquer avec justesse Ioan Bianu dans les débats de l'Académie Roumaine en 1910 lors de la publication de la collection établie par Béla Bártók dans le Bihor [3]. La seconde génération de folkloristes et ethnomusicologues, à la tête de laquelle se trouvaient George Breazul [4] et Constantin Brăiloiu [5], imprima une nouvelle direction à la collecte du folklore musical, les deux avec de remarquables mérites dans l'argumentation d'une méthode neuve et paraissant mieux correspondre aux nécessités. Gheorghe Ciobanu fait partie de la troisième génération, de même qu'Ilarion Cocişiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comişel et toute l'équipe de l'Institut de Folklore créé en 1949. Ce sont eux qui se mettent fermement à l'œuvre, initiant et poursuivant une campagne dynamique de collecte et recherche du folklore paysan. Malgré cela, les premiers recueils publiés par Gheorghe Ciobanu *(200 Cîntece şi doine* — 1955 et *Vechi cîntece de viteji,* 1965 / *200 Chansons et doïnas* et *Vieilles chansons de vaillants)* ne pouvaient satisfaire à eux seuls ce qu'aurait dû être la „Collection nationale de folklore". Ce n'est qu'en octobre 1967 que furent enfin établis les critères devant gouverner la réalisation de cette si nécessaire et d'extrême urgence collection. En sa qualité de chef du secteur Musique de l'Institut de Folklore, Gheorghe Ciobanu rédigea un rapport — qu'il signa en qualité de responsable — comprenant — sous forme condensée — les propositions jugéées de nature à combler le plus efficacement les lacunes : [6]

a) Faire paraître tout le folklore traditionnel en volumes séparés, correspondants aux genres respectifs et réalisables en plusieurs étapes ;

b) Aborder dans la première étape le folklore de cérémonie (publiable en 5 volumes) [7] ;

c) Comme méthode : transcrire toutes les mélodies ; les classer par variantes ; opérer une sévère sélection de l'exemplaire destiné à paraître dans le volume respectif ;

d) Assurer par des équipes de 3—4 chercheurs l'édition de chaque volume et le choix rigoureux des types et variantes compris dans divers manuscrits et autres publications ;

e) Aborder par la suite les autres genres également : la chanson proprement dite, la danse, le chant épique (ballade), la doïna ;

f) Pour la chanson proprement dite et la danse qui représentent des genres très riches, nécessité sera de publier des volumes systématisés sur le critère des provinces historiques, voire même des zones folkloriques ;

g) Pour les études adjacentes, il sera nécessaire de dépasser la phase descriptive et d'analyse morphologique, entamant pour ce des études de synthèse et de généralisation. Dans ce sens, le signataire du rapport (Gh. C.) suggère 16 thèmes d'un intérêt général, soulignant les aspects des traits caractéristiques des genres, de l'unité structurale et, par contre, de la diversité stylistique, des systèmes de modes, rythmes et mètres, de la symbiose vers-mélodie, des styles d'interprétation etc., etc.

Cependant, vingt années allaient encore s'écouler avant la parution des premiers volumes de la *Collection nationale de folklore*, systématisée finalement selon des critères typologiques et musicaux.

Quelques études se référant à l'histoire du folklore et de la recherche folklorique — toutes rédigées avec le même souci de l'exactitude scientifique propre à l'analyste qu'est Gheorghe Ciobanu — ajoutent à son arc la corde d'historiographe de l'ethnomusicologie roumaine.

En parallèle, Gheorghe Ciobanu s'est orienté aussi vers *la musique de tradition byzantine*, cet autre rameau de la musique médiévale roumaine, poursuivant notamment son étape ancienne. De ce point de vue, c'est sur l'ainsi-nommée *Ecole musicale de Putna*, des XVe—XVIe siècles moldaves, qu'il a centré ses recherches, insistant plus d'une vingtaine d'années sur ce thème [8].

L'étude de la musique psaltique au Séminaire Central, sa propre pratique de protopsalte, les cours de paléographie byzantine et chant grégorien suivis au Conservatoire de Bucarest, la prestigieuse et riche bibliothèque du professeur George Breazul à laquelle il a eu accès, pouvant y consulter toute une littérature spécialisée, son long contact avec Ioan D. Petrescu qui n'a cessé de l'exhorter à persévérer dans la connaissance de cet art, ses recherches personnelles dans le domaine de l'ethnomusicologie, tout cela réside à la base de sa formation de médiéviste. Le domaine, on le sait, est particulièrement complexe et strictement spécialisé et les résultats obtenus par les divers chercheurs ont souvent été l'objet de controverses. Un accord général dans le déchiffrage de l'ancienne musique byzantine est difficilement réalisable. Il n'y a de sûr et de sans réplique, que le document, l'argumentation à partir d'un document vérifiable. N'importe quelle hypothèse, n'importe quelle déduction dépourvue d'appui documentaire est risquante et ne saurait être prise en considération. Aussi, est-ce bien cette attitude rigoureuse dans la recherche de la musique byzantine ancienne qui fut en permanence la ligne de conduite des musicologues médiévistes roumains, notamment soulignée par I. D. Petrescu et G. Breazul. A son tour, fermement convaincu de l'importance de ce principe, Gheorghe Ciobanu ne s'en est jamais départi, pesant ses propres affirmations et celles des autres avec la plus grande sévérité, celle-là même qui lui semblait requise...

La recherche du chant sacré de tradition byzantine a été initiée, en Roumanie, par Ioan D. Petrescu qui a même publié en 1932, à Paris, son premier ouvrage sur ce thème, *Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël* sur les bases de manuscrits des XIe—XIVe siècles. Si ce dernier s'est principalement attaché à l'aspect théorique du chant byzantin, George Breazul, lui faisant suite, s'est notamment concentré, en échange, sur l'identification et l'interprétation des manuscrits de musique byzantine des Pays Roumains. Les musicologues qui ont suivi [9], continuant la ligne des deux savants évoqués, ont persévéré dans la détermination de l'apport proprement national à l'évolution de cet art si ancien, soulignant ce qu'est devenu le chant de tradition byzantine en terre roumaine tant sous le rapport de la composition que de l'interprétation.

Le premier contact de Gheorghe Ciobanu avec le document de musique byzantine s'est produit en 1963 quand il a photographié le *Ms. 56/576/544 I* conservé à Putna et le *Ms. 1886* de Dragomirna. Ensuite, le long du temps, il a pris connaissance de non moins de 11 manuscrits connus jusqu'à ce jour comme relevant de ce centre de civilisation médiévale roumaine que nous avons dénommé l'„Ecole musicale de Putna". Les analysant, transcrivant nombre de leurs chants, déterminant ainsi des caractéristiques de composition, interprétation et écriture, il a contribué, à côté d'autres confrères musicologues, à l'identification de cette école, à l'établissement des traits qui lui sont propres, à la définition de son rôle notable dans l'histoire de la culture médiévale roumaine. Beaucoup d'idées précieuses se détachent des études et ouvrages que Gheorghe Ciobanu a publiés sur l'école musicale de Putna, affirmées et argumentées avec la compétence du musicien solidement instruit aussi dans la pratique liturgique et du chercheur passionné qui a poursuivi, infatigablement, la musique sacrée de tradition byzantine dans son évolution historique sur tout le territoire du pays, l'ancienne notation neumatique ne lui réservant plus de la sorte trop d'inconnues. Par exemple, l'examen minutieux de 11 manuscrits de Putna et des plus de 250 manuscrits qui constituent l'entier fonds de documents de musique médiévale conservés dans les bibliothèques et archives du pays, lui a permis de démontrer l'usage du *bilinguisme* dans l'Eglise roumaine aux XVe—XVIe siècles quand le chant de lutrin pratiquait le grec et le slavon eccl. avec une prépondérance écrasante du grec (plus de 90% des chants). Du XVIIe siècle et du XVIIIe, aucun manuscrit musical du fonds indigène ne contient des chants sur textes slavons — chose facile à constater — et, de surcroît, à partir du XVIIIe siècle, c'est *le roumain* qui devient prioritaire [10] avec le manuscrit de Philothée, daté 1713, lequel a traduit les chants *du grec* et non pas du slavon — ainsi qu'il le déclare lui-même dans la preface à sa *Psaltichia rumănească* (Livre de musique psaltique roumaine). Voici une thèse d'extrême importance pour l'histoire de la culture autochtone à la démonstration de laquelle Gheorghe Ciobanu a remarquablement contribué. Un autre exemple : étudiant la musique sacrée pratiquée dans toutes les provinces du pays, dans toute sa variété et dans l'intégrité des caractères spécifiques et des influences qui lui sont propres, il a pu démontrer *l'unité* de cette musique en se fondant là encore sur le principe linguistique déterminant les structures modales, rythmiques et de forme.

Aussi, lorsqu'en 1975 nous proposâmes aux Editions Musicales de publier une collection des „Sources de la musique roumaine" sous trois formes de présentation (monumenta, transcripta, subsidia), est-ce à Gheorghe Ciobanu que nous nous adressâmes pour réaliser les premiers deux volumes. Ils parurent, le premier en 1976, le second en 1978. Y sont incluses : des pièces de folklore et des chansons „du monde" recueillies au XIXe siècle, de la musique instrumentale et vocale des XVIIe—XIXe siècles et des transcriptions de musique psaltique du XIXe siècle de *tout le territoire du pays*. Dans le choix de ces exemplaires, Gheorghe Ciobanu a tenu compte de la variété stylistique, mais aussi de la significative pré-

sence, dans la pratique liturgique actuelle des contrées intracarpatiques, de quelques formes anciennes de structure modale des chants, fait qui justifie l'idée de l',,unité culturelle musicale de tous les Roumains tout au long du moyen âge". Pour les volumes ultérieurs de la dite collection [11] — parus de 1980 à 1985 et réalisés sous la forte impression produite par les manuscrits de l'Ecole musicale de Putna —, Gheorghe Ciobanu s'est joint au groupe de musicoloques qui ont souligné avec toute l'autorité requise l'authenticité et le caractère inédit de ces documents de musique médiévale roumaine, que même d'éminents chercheurs de l'étranger [12] reconnaissent comme d'une grande valeur artistique et historique.

Ses résultats, Gheorghe Ciobanu les a publiés sous diverses formes : articles et études dans différents périodiques, communications aux congrès et symposiums nationaux et internationaux, recueils, ouvrages autonomes etc. Pour une bonne part ils sont réunis — sous forme revisée — dans trois volumes de *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie* (Etudes d'ethnomusicologie et byzantinologie) dont deux ont paru à la Editura Muzicală en 1974 et 1979 et le troisième est à paraître. Ses recueils de folklore, ses transcriptions (de la notation neumatique en notation linéaire) de chansons ,,du monde" et de chants sacrés de tradition byzantine il les a publiés en volumes à part, leur joignant des études introductives, des notes et des indications de circulation fort utiles [13].

Envisageant son œuvre, on y décèle une méthode de travail qui a tout l'air de lui appartenir en propre par certains traits vraisemblablement caractéristiques :

a) l'abord d'un thème est décidé par la nécessité de répondre à des problèmes posés par le matériel musical même, de clarifier des aspects préalablement traités ou interprétés d'une manière erronée et de révéler certains autres aspects encore inédits ;

b) dans ses premiers travaux, ses argumentations s'appuient encore sur ce que d'autres, avant lui, avaient déjà prouvé ; après 1960, elles débutent, ordinairement, par ce que lui suggère le document, évitant manifestement, avec une rigoureuse attention, toute affirmation hasardée, toute hypothèse ou déduction incontrôlable ;

c) la conception historique prédomine dans toutes ses études, d'où parfois la difficulté d'établir le coefficient qui revient à l'histoire, à la recherche folklorique ou à la théorie, sans parler de la musique byzantine qu'en tant que phénomène culturel il ne traite qu'à travers le prisme de l'histoire ;

d) la comparaison est sa méthode preférée, d'où, aussi, la nécessité d'ajouter à son appareil critique l'immanquable rubrique de ,,la circulation" ;

e) son style est simple, concis, direct, clair. Mais lorsqu'il est nécessaire de clarifier des contradictions ou des aspects traités d'un point de vue erroné, il acquiert certaine rudesse, la rudesse propre à l'attaque immédiate et directe, sans y mettre de gants ;

f) il utilise avec une grande parcimonie la terminologie spécialisée et chaque fois il l'explique.

Esprit exigeant, rigoureux, passionné de son travail et de tout ce qui signifie tradition musicale roumaine, en permanence soucieux de respecter très strictement la vérité historique, Gheorghe Ciobanu a toujours été aussi sévère pour lui-même que pour les autres, vérifiant sés affirmations dans la même mesure qu'il vérifiait celles des autres spécialistes. C'est pourquoi nous semble en quelque sorte légitime l'exigence qu'il manifeste aujourd'hui à l'égard de quelques-unes de ses études plus anciennes qui — selon son propre aveu — seraient mieux argumentées s'il les écrivait actuellement avec les possibilités de documentation et d'interprétation dont il dispose à présent.

Au cours de nos anciennes années de collaboration, lorsque nous parcourions ensemble les bibliothèques et les archives de Moldavie et de Bucovine, d'Olténie et du Banat à la recherche fievreuse de vieux manuscrits musicaux, ou bien, plus tard, à la Editura Muzicală où il jouissait d'une appréciation bien méritée, j'eus l'occasion de connaître de près nombre de ses qualités humaines et professionnelles, Gheorghe Ciobanu est un musicologue intrépide et doué pour la recherche, ses ouvrages et travaux contribuant à une meilleure et plus profonde connaissance de notre passé d'art et de culture.

★

Ci-après, en ordre chronologique, les ouvrages d'ethnomusicologie et de byzantinologie de Gheorghe Ciobanu, parmi lesquels quelques-uns sont réalisés en collaboration. Du total, plus de 83 études — ont été revues et réunies par l'auteur dans *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie ;* pour ces études, on aura recours à la bibliographie indiquée par l'auteur dans les volumes mêmes, la liste ci-dessous ne mentionnant que le titre, l'année de la publication et le volume les contenant. Les autres études, qui n'ont pas été introduites dans les recueils mentionnés, nous les avons cataloguées — dans le même ordre chronologique — à la fin de la liste. Quant aux comptes rendus, notes, conférences, concerts-leçon, études, articles, rapports, communications (demeurées en manuscrit dans la bibliothèque de l'auteur), notre liste ne les mentionne pas. Afin de rendre avec prégnance le caractère de continuité de l'activité de Gheorghe Ciobanu, nous avons établi la liste sur le seul critère chronologique, la déployant dans toute la diversité de ses ouvrages, sans départager les écrits d'ethnomusicologie de ceux de byzantinologie et ni ses volumes d'auteur de ceux dont il a seulement assuré l'édition.

1. *200 Cîntece și doine*, București, ESPLA, 1955. Recueil réalisé avec la collaboration de Vasile Nicolescu. 2e édition en 1962 à Editura Muzicală.
2. *Anton Pann — Cîntece de lume*, București, ESPLA, 1955. Transcription de notation psaltique en notation moderne, avec une étude introductive de Gheorghe Ciobanu.
3. *Vechi cîntece de viteji*, București, ESPLA, 1956. Recueil réalisé avec la collaboration de Alexandru Amzulescu.
4. *Lăutarii din Clejani*, București, Editura Muzicală, 1969.
5. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie / Vol. I /*, București, Editura Muzicală, 1974. Table des matières : 1) Origines de la musique populaire roumaine (1972) ; 2) Le rapport structural entre vers et mélodie dans la chanson populaire roumaine (1963) ; 3) National, et universel dans le folklore musical roumain (1968 ; 4) Anciens éléments musicaux dans les productions populaires roumaines et bulgares (1965) ; 5) Relations entre les folklores musicaux des peuples du Sud-Est européen (1967) ; 6) Critère historique dans l'étude des modes populaires (1966) ; 7) Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine (1966) ; 8) Sur l'ainsi-nommée musique tsigane (1959) ; 9) Folklore urbain (1967) ; 10) „Mugur mugurel" (1965) / un motif folklorique de large diffusion — T.M. / ; 11) Une chanson de la collection Anton Pann (1957) ; 12) Une chanson de Démètre Cantemir dans la collection Anton Pann (1957) ; 13) Chansons roumaines inédites du début du XIXe siècle (1957) ; 14) Barbu Lăutarul (1958) ; 15) Sur la circulation de la „tamboura" dans les Pays Roumains au moyen âge (1965) ; 16) Collecte et publication du folklore musical roumain (1965) ; 17) L'Ecole musicale de Putna (1966) ; 18) La culture musicale byzantine sur le territoire de la Roumanie jusqu'au XVIIIe siècle (1966) ; 19) Les manuscrits psaltiques roumains du XVIIIe siècle (1967) ; 20) La culture psaltique roumaine aux XVIIe et XVIIIe siècles (1972) ; 21) L'origine du canon des „Rameaux" composé par le chantre Șărban (1970) ; 22) Anton Pann et „la roumanisation" des chants sacrés (1969) ; 23) La musique sacrée chez les Roumains (1972) ; 24) Un „Kyrie eleïson" à 4 voix en notation byzantine du début du XVIIIe siècle (1970) ; 25) La musique byzantine (1970).
6. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. I : „Culegeri de folclor și cîntece de lume"*, București, Editura Muzicală, 1976.
7. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. II : „Muzică instrumentală, vocală și psaltică din sec. XVI—XIX"*, București, Editura Muzicală, 1978.
8. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. II*, București, Editura Muzicală, 1979. Table des matières : 1) La musique populaire roumaine (1967) ; 2) La structure du système de versification populaire roumaine ; son rapport avec la versification latine (1964) ; 3) Stratifications de la musique populaire roumaine (1969) ; 4) Sur les facteurs facilitant l'évolution de la musique populaire (1956) ; 5) Lien de parenté entre le rythme des danses et celui des calendes / *colinde* / (1964) ; 6) Les calendes et la musique sacrée (1947) ; 7) L'apport de G. Breazul à l'évolution de la recherche folklorique musicale roumaine (1966) ; 8) La contribution de l'ethnomusicologie au rétablissement de quelques erreurs dues à la musicologie (1965) ; 9) L'apport de Const. Brăiloiu à l'extension du concept de système tonal (1968) ; 10) L'historique de la classification des modes (1954) ; 11) L'ancienneté du genre chromatique dans la musique byzantine (1973) ; 12) La chanson de date récente dans la création populaire (1956) ; 13) Chansons révolutionnaires et patriotiques de 1848 (1973) ; 14) Piéces musicales populaires villageoises et urbaines liées à la Guerre d'Indépendance (1977) ; 15) Le „Caprice" de B. Romberg et la chanson moldave „Mititica" (1974) ; 16) Musique byzantine et „Chansons du monde" dans des manuscrits d'Olténie en notation psaltique (1964) ; 17) Manuscrits musicaux en notation byzantine conservés en Roumanie (1965) ; 18) L'étude de la musique byzantine en Roumanie (1967) ; 19) Problèmes et thèmes contemporains de paléographie musicale roumaine (1973) ; 20) Le rapport entre texte et mélodie dans la musique psaltique roumaine (1969) ; 21) Le rapport entre la musique liturgique roumaine et la musique byzantine (1968) ; 22) Les „Pripele" du Moine Philothée (1977) ; 23) Les manuscrits de Putna et certains problèmes de culture médiévale roumaine (1975) ; 24) Les manuscrits musicaux de Putna et le problème des relations musicales roumano-bulgares au moyen âge (1975) ; 25) Le manuscrit du protopsalte Evstatie de Putna — 1511 (1976).
9. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. III — Documenta : Școala muzicală de la Putna — Manuscrisul Nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna — Antologhion*, București, Editura Muzicală, 1980. Soins de l'édition, préface et annotations de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu.
10. *George Breazul — Pagini din istoria muzicii românești. Vol. V*, București, Editura Muzicală, 1981. Soins de l'édition et préface de Gheorghe Ciobanu.
11. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. IV — Documenta : Școala muzicală de la Putna Manuscrisul Nr. I—26 din Biblioteca Uni-*

versitară „Mihai Eminescu" din Iași — *Antologhion*, București, Editura Muzicală, 1981. Soins de l'édition, préface et annotations de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu.

12. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. V — Documenta : Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, București, Editura Muzicală, 1983. Soins de l'édition et annotations de Gheorghe Ciobanu et Marin Ionescu, préface et étude introductive par Gheorghe Ciobanu.
13. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. III B — Transcripta : Școala muzicală de la Putna — Ms. Nr. 56/544/576 I — P/II — Stihirar.* București, Editura Muzicală, 1984. Transcriptions en notation linéaire par Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu et Titus Moisescu.
14. *Etudes de musique ancienne roumaine*, București, Editura Muzicală, 1984 (paru en français).
15. *Izvoare ale muzicii românești. Vol. IX — Transcripta : Cîntece de lume din secolele XVIII—XIX*, București, Editura Muzicală, 1985. Préface, introduction et circulation des pièces par Gheorghe Ciobanu.
16. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. III*, București, Editura Muzicală, 1989 (à paraître). Table des matières : 1) Le folklore — preuve d'ancienneté et de continuité des Roumains sur leur terre (1980) ; 2) Opinions sur le folklore et la recherche folklorique roumaine (1982) ; 3) Les couches de musique populaire roumaine (1969) ; 4) G. Breazul. La création des Archives Phonogrammiques et le développement des études historiques structurales (1977) ; 5) G. Breazul. Recherches d'histoire et folklore (1981) ; 6) L'adoption du chant byzantin comme musique sacrée. Ancienneté. Voies de pénétration (1977) ; 7) L'Ecole musicale de Putna (1984) ; 8) Le Ms. no. 1886 du monastère de Dragomirna (1981) ; 9) Les langues ecclésiastiques des Roumains à la lumière des manuscrits musicaux (1981) ; 10) La musique roumaine au siècle de l'activité de Coresi (1982) ; 11) Musique sacrée dans le Banat. Origines. Ancienneté. Spécificité (1982) ; 12) La mise en valeur du chant byzantin (1984) ; 13) Théorie, pratique, tradition — les trois facteurs complémentaires requis pour le déchiffrement de l'ancienne musique byzantine (1981) ; 14) Au sujet du Congrès international de byzantinologie de Vienne (1081) ; 15) Recherches dans le domaine de la musique byzantine entreprises en Roumanie (1980) ; 16) Traits caractéristiques de la musique populaire et sacrée de Roumanie et certains aspects de leur rapport avec la musique slave (1978) ; Varia : 17) Développement de la recherche musicale folklorique roumaine (1966) ; 18) Relations musicales folkloriques des peuples du Sud-Est européen (1966) ; 19) Combien vieille est la chanson populaire roumaine (1977) ; 20) Folklore bucarestois (1983) ; 21 La chason d'„amour" (1968) ; 22) Folklore et musique contemporaine (1969) ; 23) La recherche folklorique dans le dép. de Bacău (1969) ; 24) Anton Pann et le mélos roumain (1969) ; 25) Un héritage précieux : la „Bibliothèque George Breazul" (1970) ; 26) Gare à la terminologie utilisée ! (1976) ; 27) Au sujet d'une collection parue au milieu du siècle passé (1983) ; 28) Faisons plus attention à ce que nous affirmons (1981) ; 29) J. S. Bach et Cantionale Catholicum de Ioan Căianu (1977) ; 30) La circulation dans le pays de quelques pièces musicales de Démètre Cantemir (1984) ; 31) Relations musicales roumano-turques au moyen âge (1970) ; 32) Sur l'origine de certaines mélodies du „Vicleiul" / espèce de mystère folklorique — T.M. / de Tîrgu Jiu (1984).
17. Ioan R. Nicola — *Folclor muzical din Mărginimea Sibiului*, București, Edit. Muzicală, 1987. Edition soignée et annotée par Gheorghe Ciobanu.
18. *Despre unele asemănări între folclorul român și bulgar*, „Revista de folclor", an. III (1958), no. 1.
19. *Anton Pann i miastoto mu v rumănskata kultura* (Anton Pann et sa place dans la culture roumaine), „Bălgarska muzîka", Sofia, 1959, no. 5—6.
20. *Aspecte ale culturii muzicale în epoca feudală — Cîteva manuscrise bizantine*, „Muzica", București, an. XIV (1964), no. 5—6 (mai-juin).
21. *Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea*, „Muzica", an. XIV (1964), no. 5—6 (mai-juin). Avec la collaboration de Cristian Ghenea.
22. *Folclorul muzical românesc*, „Revista de folclor", București, an. X (1965), no. 6.
23. *Le rapport entre le rythme du vers et celui de la musique dans le chant populaire roumain*, „Zbornik kongressa SUFJ" (communication), Celje, 1965.
24. *La structure du système de versification populaire roumaine, sa relation avec la versification latine*, „Etudes d'ethnographie et de folklore", București, 1965 (Voir aussi „Studii de etnomuzicologie și bizantinologie", vol. II, *op. cit.*).
25. *Moștenire și sensuri actuale în cercetarea folclorului*, „Muzica", an. XVI (1966) no. 5 (mai).
26. *Les manuscrits de Putna et certains aspects de la civilisation médiévale roumaine*, „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", Tome XIII, Bucarest, Editura Academiei R. S. România, 1976.
27. *Sur l'ancienneté du genre chromatique dans la musique byzantine*, „Actes du XIVe

Congrès International d'Etudes byzantines", Bucarest, 1—12 septembre 1971 (communication), Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, Vol. III, 1976.

28. *L'Ecole musicale de Putna*, „Revue Roumaine", Bucarest, XXXIVe année (1980). no. 7—8. *The Music School of Putna, ibidem.*
29. *Théorie, pratique, tradition, facteurs complémentaires indispensables pour déchifrer l'ancienne musique byzantine*, „XVI Internationales Byzantinischenkongress Akten", II/7, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", 32/7, Sonderdruck, Wien, 1981, 29—37 S. (Cette communication à également paru en roumain dans „Studii de muzicologie" Vol. XVII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983).
30. *Pe marginea Congresului internaţional de bizantinologie de la Viena* (1981), „Studii de muzicologie", Vol. XVIII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984 (Voir *supra* „Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", Vol. III, à paraître).
31. *Altertümliche Elemente in der rumänischen und bulgarischen Volkmusik*, „Revue des études sud-est européennes", Bucarest, Tome 2, no. 1—2, 1964 (Voir aussi „Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie", Vol. II, *op. cit.).*
32. *Ritmica neumelor bizantine în trascrierile lui I. D. Petrescu şi Egon Wellesz în raport cu practica actuală*, „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Teatru-Muzică-Cinematografie, Tom 34, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1987.
33. *George Breazul şi folcloristica muzicală românească. Cu prilejul centenarului naşterii sale*, „Revista de etnografie şi folclor", Tom 32, no. 3, 1987, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România (à l'occasion du centenaire de la naissance du professeur G. Breazul).

NOTES

1 Longtemps avant, lorsqu'il se trouvait à Paris à la Schola Cantorum, D. G. Kiriac se dirigea aussi vers le chant de tradition byzantine, étudiant la musique chrysantine par le recours à L. A. Bourgault-Ducoudray, *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque* (Paris, Librairie Hachette et C , 1877) et en traduisant quelques fragments qu'il publia ultérieurement dans „România muzicală" (du 15 sept. 1898) avec la collaboration de Alexandru Podoleanu. En 1900, D. G. Kiriac avait même commencé la rédaction d'un ouvrage sur le thème de la *Musique ecclésiastique et populaire chez les Roumains* dont nous sont parvenus en manuscrit les chapitres se référant aux modes. Il avait pris comme modèle le *Théorétikon* (1823) de Macaire et *Bazul teoretic şi practic* (La base théorique et pratique) de Anton Pann (1845). Voir aussi dans ce sens : George Breazul, *D. G. Kiriac*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, p. 239 ; *D. G. Kiriac — Pagini de corespondenţă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974, p. 54 sqq. Pour s'être également préoccupé du chant de tradition byzantine, il faut encore mentionné Gavril Galinescu qui, en 1940, publiait à Jassy dans „Mitropolia Moldovei" nos. 3, 5, 7—8, 9—10, 11, 12, six essais sur le *Chant ecclésiastique* avec des références (dans les nos. 5 et 7—8) à l'historique et à la sémiographie de l'ancienne musique byzantine.

2 Titus Moisescu — *Béla Bartók şi folclorul românesc. Noi mărturii*, „Studii de muzicologie", Vol. XVIII, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1984, p. 285—292.

3 Idem, *ibidem*, p. 286—288.

4 George Breazul — *Relativ la muzica populară românească*, „Muzica", Bucureşti, an. II (1919), no. 1 (nov.), p. 11—14 ; Idem — *Pentru muzica populară*, „Ideea europeană", Bucureşti, an. VI (1924), no. 147 (15—22 juin) ; Idem — *O arhivă fonogramică în ţara noastră*, „Muzica", Bucureşti, an. VI (1925), no. 1.

5 Constantin Brăiloiu — *Arhiva de folklore a Societăţii Compozitorilor Români, Schiţă a unei metode de folklore muzical*, „Boabe de grîu", Bucureşti, 1931, no. 4.

6 Gheorghe Ciobanu — *Colecţia naţională de folclor*. Une proposition concernant volumes et répertoire de thèmes. Rapport à l'Institut d'ethnographie et folklore, enregistré le 23.X.1967 sous le no. 3140.

7 L'ensemble de thèmes proposés pour les 5 volumes portant sur le folklore de cérémonie était le suivant : a) Calendes et noëls ; b) Coutumes traditionnelles de l'année avec ajout des Signaux pastoraux ; c) Chants funèbres (d'enterrement) ; d) Chansons nuptiales ; e) Chansons et jeux d'enfants et Berceuses.

8 La première étude sur le chant byzantin publiée par Gheorghe Ciobanu était intitulée *Quelques manuscrits byzantins* (parus dans „Muzica", Bucureşti, an. XIV (1964), no. 5—6 (mai-juin), p. 57—59. Dans le même numéro de ladite revue il publiait aussi, avec la collaboration de Cristian Ghenea, *Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea* (p. 60—61), concernant nommément Evstatie, le protopsalte du monastère du Putna et son *Anthologion* daté 1511.

9 Parmi les musicologues qui, au cours des dernières décennies, se sont orientés vers

l'étude de l'ancienne musique byzantine, avec des ouvrages publiés à différentes dates, on dénombre : Gheorghe Ciobanu, Grigore Panţiru, Marin Ionescu, Titus Moisescu, Sebastian Barbu-Bucur, Hrisanta Trebici Marin, Corneliu Buescu.

10 Aujourd'hui encore on constate qu'il se trouve toujours des chercheurs qui persévèrent dans la publication d'affirmations contraires au contenu des manuscrits musicaux de tradition byzantine conservés dans les bibliothèques et archives roumaines, ces affirmations diffusant une toute autre conclusion que la réelle, délivrée par les manuscrits médiévaux mêmes et d'ailleurs maintes fois présentées aussi par nous mêmes. Voir dans ce sens le passage (ci-après) tiré de l'article *Lumina tiparului românesc* de Gabriel Strempel, publié dans „Magazin istoric" (Bucureşti, an. XXII, no. 11 (260), nov. 1988, p. 20) : „Pour comprendre l'exceptionnel mérite de Philothée, qu'il nous soit permis de rappeler que jusqu'à lui tous les chants psaltiques étaient sur textes slavons et surtout grecs, ces derniers apparaissant avec la seconde moitié du XVIIIe siècle. C'est ce qui explique pourquoi Mitrophane, faisant publier à Buzău des livres de base du culte, n'en a pu traduire en roumain que le typikon et certaines prières, le texte sur lequel on chantait restant d'expression slavone" (traduction ci-dessus — T.M.). Or, *il a été maintes fois démontré* que la langue utilisée pour les textes littéraires des chants contenus dans les manuscrits musicaux (de Roumanie) notés au moyen des neumes byzantins et provenant des XVIIe—XVIIIe siècles, était *le grec et qu'à partir de 1713,* c'est-à-dire de l'année même où paraissait la *Psaltichia rumănească* du dit Philothée, c'est *le roumain* qui se fit *toujours davantage* place dans les textes. *Il n'existe pas,* de ces deux siècles, *de manuscrits musicaux sur textes littéraires en slavon.* Pour cette question, voir : *Izvoare ale muzicii româneşti, Vol. III — Documenta : Şcoala muzicală de la Putna — Ms. nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna — „Antologhion", op. cit.,* ici-même dans la liste bibliographique de Gh. Ciobanu, sous le no. 9. Voir aussi : tous les autres volumes de ladite collection (IV—VI), *Limbile de cult la români în lumina manuscriselor muzicale* par Gheorghe Ciobanu, mentionné ici-même dans la liste bibliographique des travaux de celui-ci sous le no. 16, sous-point 9, et paru initialement dans „Mitropolia Banatului", no. 7—9, 1981 et enfin Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, Bucureşti, Edit. Muzicală, 1985, p. 19—20 (étude portant sur la musique byzantine contenue dans des manuscrits et vieux livres de Roumanie).

11 Voici le concours prêté par Gh. Ciobanu à l'édition et publication des volumes de la collection *Izvoare ale muzicii româneşti :* vol. I, 1976 ; vol. IX — 1985 il en assure tout seul les soins de l'édition et tout l'appareil annexe ; vol. III — 1980 ; vol. III B (1984 ; vol. IV (1981) avec la collaboration de Marin Ionescu et Titus Moisescu ; vol. V 1983) avec la collaboration de Marin Ionescu.

12 Parmi les musicologues de l'étrangers ayant fait valoir l'intérêt documentaire-historique et le précieux aspect artistique des manuscrits de Putna il convient de mentionner ici : Anne E. Pennington (Grande Bretagne — Oxford) ; D. E. Conomos (Canada — Vancouver) ; D. Stefanović (Yougoslavie — Belgrade) ; J. Raasted (Danemark — Copenhague) ; M. Velimirović (U.S.A. — Charlottesville) ; Gr. Stathis (Grèce — Athènes).

13 L'annexe présente la liste des volumes et études réalisés par Gheorghe Ciobanu tout au long de son activité musicologique.

(En français par Colette Ghimpeţeanu).

CONSTANTIN BOBESCU

PORTRAIT

Doru POPOVICI

Contemporain de Georges Enesco, figure marquante de cette génération de musiciens, *Constantin Bobescu* — violoniste, chef d'orchestre, compositeur et professeur — est né à Jassy le 21 Mai 1899. Il s'est formé à la musique dans l'ambiance du généreux, profond et fort bien préparé maître de sa ville natale, Eduard Caudella, après quoi il s'est perfectionné à Paris où, de 1920 à 1924, puis en 1926—1927, il suivit les cours de la fameuse Schola Cantorum sous la direction de Vincent D'Indy. Rentré dans le pays, il est nommé directeur et professeur de violon au Conservatoire *Astra* de Braşov, ensuite chef d'orchestre de la „Réunion Roumaine de Chant *Gheorghe Dima*" de la même ville et finalement, en 1935, chef d'orchestre de l'ensemble de studio de la Radio-Télévision Bucarest.

Comme violoniste, cet ancien élève de Nestor Lejeune à la Schola Cantorum s'affirme de bonne heure dans le pays comme à l'étranger, par d'innombrables concerts de musique de chambre et symphonique, ses présences faisant date à Bucarest, Cluj, Braşov, Jassy, Craiova, Satu Mare mais aussi en France, Belgique, Cuba, Mexic et Espagne. Ne pas oublier d'ailleurs qu'il a fait partie du célèbre „quatuor énescien" — ce qui n'est pas peu dire. Son timbre chaud et de grande noblesse vibrait en harmonie avec sa technique pleinement possédée et associée à un sens du phrasé aussi vif que raffiné. Il me semble important de préciser que tout en étant si doué comme violoniste, Constantin Bobescu ne s'est jamais soucié d'un répertoire de virtuosité, se montrant au contraire enclin vers la musique de chambre dont le caractère intériorisé correspondait à sa nature et, parmi les pièces concertantes, ce sont les chefs-d'œuvre romantiques qui l'ont davantage attiré. Etant de ceux qui ont eu l'occasion de l'entendre, je peux affirmer qu'il avait le don de „créer" l'atmosphère, l'„état de rêve" et, sur le plan de ce climat onirique, on peut le rapprocher d'Enesco dont avec une légitime fierté, il se considère le disciple spirituel.

Comme chef d'orchestre, tel un „nouveau trouvère", sa baguette faisait de la musique une véritable euphonie orphique, une merveilleuse occasion de rapprochement des cœurs dans une chaleureuse fraternité loin de tout impur contact. Inoubliable, la paisible „mélancolie" avec laquelle il interprétait ce classique de la forme mais ce romantique du contenu qu'est Brahms,

de même que mémorables ses interprétations de Schubert dont il rendait l'enchaînement des polychromies mélodiques avec un naturel de si grand charme qu'il semblait s'y confondre jusqu'à s'y identifier. Par contre, les symphonies du populaire Tchaïkovski paraissaient comme „recréées" à travers le prisme de sa sobriété et dans ce sens ses interprétations étaient déjà dans l'esprit de l'actuelle école soviétique de direction d'orchestre. En affirmant ceci, il me semble utile de souligner combien il était loin, très loin, de tout ce qui aurait signifié romantisme exacerbé et ostentation, faisant au contraire valoir le respect de la partition et de l'architecture sonore respective, rendue dans toute sa rigueur. Constantin Bobescu était à son large dans la musique française et, à cet égard, il suffit de mentionner tout spécialement Franck, Debussy, Ravel et Fauré parmi les grands représentants du néoromantisme et de l'impressionnisme français. Et alors de la musique roumaine ? ! C'est énorme ce qu'il a fait pour elle ! Il a approfondi Enesco et les plus grands de la constellation énescienne (Mihail Jora, Marţian Negrea, Mihail Andricu et Sabin Drăgoi), puis de la génération

posténescienne (notamment Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Achim Stoia, Ion Dumitrescu), ne se refusant pas non plus à leur associer de plus jeunes compositeurs de son époque, de la génération des poètes Nichita Stănescu et Nicolae Labiș. Enfin, tout comme Theodor Rogalski, Constantin Bobescu était un formidable orchestrateur et, dans ce contexte de la „magie instrumentale", on ne saurait ne pas relever les centaines d'orchestrations qu'il nous laisse, conçues avec un soin du détail absolument exemplaire. La joie d'agencer des timbres purs, le plaisir de graduer judicieusement les sonorités ne peuvent être ignorés quand on parle du chef d'orchestre et de l'orchestrateur Constantin Bobescu. Pour les émissions radiophoniques et télévisées, elles ne sont pas peu nombreuses ses excellentes transcriptions — soit de la musique roumaine, soit de l'universelle. Aussi, dans un chapitre de base qui serait à dédier aux grands orchestrateurs roumains, ne faudrait-il jamais oublier George Enescu, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Constantin Silvestri, Alfred Mendelsohn, Nicolae Beloiu, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Dumitru Capoianu, George Draga, Liana Alexandra, Sergiu Sarchizov, Șerban Nichifor etc.

Sereine, d'une rare générosité, son âme d'authentique artiste lyrique, en parfait accord avec son physique — moyen de taille, le visage ovale, aux traits réguliers et empreints de douceur, le tout définissant une effigie méditerranéenne par excellence — semble descendue des sphères poétiques éminesciennes ; cette âme ne pouvait qu'être attirée par une musique pleine de ces vertus consolatrices dont nous parle Enesco.

Comme compositeur, il a écrit de la musique de film, vivement colorée, pour *Se aprind făcliile* („S'allument les flambeaux") dans la mise en scène de Ion Șahighian, en même temps que de nombreux ouvrages de chambre parmi lesquels : *Suite pour piano, Quatuor avec piano, Quintette à cordes, Nocturne pour violon et piano, Feuillet d'album pour violon et piano, Largo pour violon et piano* et *Paraphrase pour quintette à vents*. Il n'a pas non plus omis le genre du chœur a cappella où il convient de mentionner ses pièces *Calul dracului* et *Beţivul şi Cornul*. Mais, pour Constantin Bobescu, le plus bel instrument qui soit c'est encore la voix humaine : des compositions comme *Barbu Lăutaru* sur les vers d'Alecsandri, ou bien *La mormîntul unei tinere fete, Dragoste de ţigancă, Legenda* et *Eva* (ces deux dernières sur les vers de Lucian Blaga), *Basm, Greierele şi furnica* — ballade pour voix et orchestre sur les vers de Tudor Arghezi —, seraient tout à fait à leur place dans un chapitre consacré à la lyrique vocale de la génération enescienne. Mais on lui doit aussi de la musique d'opera : ainsi *Zobail* (opéra en un acte, sur son propre libretto d'après Coşbuc) et *Trandafirii roşii* (dont également il signe le libretto d'après Zaharia Bîrsan) peuvent être considérés comme étant ses œuvres d'opéra les plus représentatives. Du gros volume d'ouvrages vocaux-symphoniques il faut surtout mentionner la ballade *El Zorab, Ziua cea de apoi, Trei Doamne şi toţi trei* (les trois d'après Coşbuc), le conte symphonique avec récitant *Mînzul cel năzdrăvan*, les suites *Povestea din pădure* et *Povestea din cîmpie* et, sans faute, son poème dramatique *Regina Ostrogoţilor*.

Sa musique symphonique proprement dite s'est concrétisée dans un grand nombre d'ouvrages dont émergent particulièrement le poème symphonique *Fatma, Cadix*, la *Rhapsodie roumaine en Do majeur* et la *Rhapsodie roumaine en Sol majeur*, les *Six danses symphoniques roumaines*, le *Concerto pour violon et orchestre* et la *Sicilienne pour orchestre à cordes*. Quant à ses arrangements vocaux et vocaux-orchestraux, la *Hora stacatto* d'après Grigoraș Dinicu et *Ciocîrlia* d'après la célèbre mélodie folklorique jouissent d'une popularité bien méritée.

En quoi consiste sa technique compositionnelle ? Avant tout, d'être celle d'un *mélodiste*. Avec une vision beaucoup moins polyphonique que notamment *harmonique*, notre fécond compositeur est parti du *romantisme* et de l'*impressionnisme français* — de même que du *folklore* autochtone — pour aboutir, plus d'une fois, à un style tout personnel qui l'a inscrit dans la sphère du *néoromantisme musical roumain*. Tout comme son âme, sa musique se révèle d'une émouvante pureté, intimement associée à l'expressivité la plus sincère, dépourvue de tout faux mystère... Pour Constantin Bobescu, la musique — sous n'importe quelle forme, composition ou interprétation — représente l'admirable occasion d'un dialogue avec les mélomanes, les conviant à édifier, mûs par le même esprit, le monde du Beau, du Bien, de l'Entente, de la Vérité. Je dois dire qu'une des chansons folkloriques du Banat qui m'ait toujours le plus ému est celle qui — si véridiquement — s'intitule *Cine cîntă nu-i om rău*... („Qui chante n'est pas méchant...") : eh bien, chaque fois que j'envisage la multiple activité de Constantin Bobescu, je me rends compte que travaillant comme il a travaillé, à un rythme intrépide d'ailleurs, il s'est confondu jusqu'à s'identifier avec le sens esthétique de cette profonde assertion populaire. Il vient d'accomplir 90 ans en 1989 — l'Union des Compositeurs et des Musicologues de Roumanie l'a distingué, à cette occasion, de son Grand Prix —, mais sa jeunesse de cœur est remarquable et ne saurait ne pas nous impressionner. Ces lignes se veulent un vibrant hommage, doublé de nos meilleurs vœux de santé et de sérénité — une sérénité joyeuse lui offrant la satisfaction du devoir accompli tout au long du merveilleux chemin qu'il lui a été donné de parcourir dans le royaume d'Euterpe, au service de la musique de son pays, dans l'histoire de laquelle il reste comme un exemple d'authentique maîtrise artistique, de probité professionnelle et de générosité humaine.

(En français par Colette Ghimpeţeanu)

La Collection nationale de folklore

Tiberiu ALEXANDRU

Sans aucun doute, *Colecția națională de folclor (La Collection nationale de folklore)* représente la plus remarquable réalisation de l'école folklorique roumaine. Répondant en premier lieu aux desiderata d'une classification thématique des créations populaires, les volumes de la dite Collection sont le fruit des longues et minutieuses recherches des spécialistes de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques (ICED = Institutul de cercetări etnologice și dialectologice) de Bucarest et, à la fois, membres de l'Union des Compositeurs et Musicologues de Roumanie.

Volumes déjà parus : *1.* Steluța Popa, *Obiceiuri de iarnă. Folclor muzical din repertoriul copiilor*. Tipologie muzicală, Colecție de cîntece (Us et coutumes d'hiver. Folklore musical du répertoire des enfants. Typologie musicale, Collection de chansons), București, Editura muzicală, 1980, 156 p. L'ouvrage comprend : une étude introductive, la typologie musicale et une anthologie de 115 pièces. *2. Jocul popular românesc*. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale *(Romanian Folk Dance Music.* A Typology of the Instrumental Tunes), București, Editura muzicală, 1984, 646 p., avec : étude introductive, bibliographie sélective, note explicative, recueil de mélodies (600 pièces), index et résumé en anglais. *3.* Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc (The Folk Music Band and the Harmonic Accompaniament of the Dance Tunes),* București, Editura muzicală, 1984, 724 p., avec : étude introductive portant sur les chapitres suivants : I. *Taraful* (Le bande de ménétriers) ; II. *Omofonia în contextul fenomenelor plurivocale relevate de folclorul muzical românesc* (L'homophonie dans le contexte des phénomènes plurivocaux révélés par le folklore musical roumain) ; III. *Limbajul armonic al jocurilor populare românești* (Le langage harmonique des airs de dance roumains) ; IV. *Corpusul lucrării, conținutul antologiei și addendei* (Contenu du recueil, de l'anthologie et de l'addenda). Suivent : une bibliographie sélective, une anthologie de dances et des micro-anthologies zonales totalisant 193 pièces musicales notées dans les partitions, un résumé en anglais. *4.* Ghizela Sulițeanu, *Cîntecul de leagăn (The Lullaby),* București, Editura muzicală, 1986, 910 p. Après une introduction intitulée : *Privire generală și locul ocupat de cîntecul de leagăn în folclorul „pentru copii"* (Aperçu général et place de la berceuse dans le folklore „pour enfants") suivent les chapitres : I. *Despre funcționalitatea și definiția noțiunii de cîntec de leagăn. Materialul avut în studiu și metodologia folosită* (Sur le caractère forctionnel et la définition du concept de berceuse. Matériaux étudiés et méthodologie utilisée) ; II. *Analiza și particularitățile structurii textului* (Analyse et particularités de la structure du texte) ; III. *Premise pentru o clasificare tipologică, de factură compozițională, a textelor* (Prémisses pour une classification typologique, de facture compositionnelle, des textes) ; IV. *Analiza și particularitățile structurii muzicale* (Analyse et particularités de la structure musicale) ; V. *Cîntecele de leagăn cu melodii provenite din alte categorii folclorice și criteriile de clasificare ale acestora* (Berceuses dont les mélodies proviennent d'autres catégories folkloriques et critères de leur classification) ; VI. *Încercare de tipologizare a muzicii cîntecelor de leagăn și punctul de vedere comparativ* (Essai en vue d'établir une typologie des airs de berceuse et le point de vue comparatif). Suivent : 480 mélodies, nombreuses tables, une bibliograghie, un Index et un résumé en anglais. *6.* Eugenia Cernea et Nicoleta Coatu, *Cîntecul popular nou (New Folk Song),* București, Editura muzicală, 1986, 264 p. L'ouvrage comprend : une étude introductive, une note explicative, un glossaire et une anthologie musico-littéraire (223 pièces) ; 7. Mariana Kahane et Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cîntecul zorilor și bradului* (Tipologie muzicală), *(The Songs of Dawn and of the Fir-tree.* Musical Typology), București, Editura muzicală, 1988, 824 p. Le volume, de grand format (30/21 cm), porte sur les chansons rituelles funèbres de l'„aube" et du „sapin" et en établit la typologie musicale. Il s'ouvre sur une *Introducere (Introduction)* et *Notă asupra ediției (Authors'Note),* après quoi suivent : *Caracterizarea și clasificarea materialului* (Caractérisation et classification du matériel) : A. *Textul poetic* (Le texte poétique) : I. *Tematica* (Les *thèmes) ;* II. *Versificația* (La versification) ; B. *Melodia* (La mélodie) : I. *Sistemul sonor* (Le système sonore) ; II. *Segmente și echilibrul sonor* (Segments et équilibre sonore) ; III. *Cadențele* (Les cadences) ; IV. *Forma arhitectonică* (L'architecture) ; C. *Ritmul* (Le rythme) ; D. *Particularități ale interpretării* (Particularités de l'interprétation) ; E. *Clasificarea* (La classification). Viennent ensuite : *Bibliografie selectivă* (Bibliographie sélective), *Tabele* (Tables), *Corpus de melodii* (Recueil de mélodies — 335 pièces) avec : *Note la melodii* (Notes concernant les mélodies), *Texte poetice* (les poésies des 335 mélodies) et *Note la textele poetice* (Notes concernant les textes poétiques). *Catalogul pieselor cuprinse în corpusul de melodii și texte poetice* (Un catalogue des pièces com-

prises dans le recueil de mélodies et de textes poétiques), des index, une annexe avec des „suppléments documentaires au recueil de mélodies" et un sommaire en anglais *(English Summary)* achèvent l'ouvrage.

En outre, dans cette même *Collection nationale de folklore* ont aussi paru les premiers volumes concernant le folklore litéraire. Ceux-ci, tout en porsuivant d'établir une typologie des poésies populaires, font des renvois systématiques aux documents sonores qui se trouvent dans les riches collections de l'ICED, en fait des enregistrements sur cylindres de phonographe, disques et bandes de magnétophone, compreant les textes concernés, immanquablement joints aux airs sur lesquels ils ont été chantés au moment même de la collecte respective, modalité qui ne met que mieux en lumière le caractéristique syncrétisme des productions populaires. De la même manière, une série de textes poétiques sont publiés tels qu'ils ont été chantés, c'est-à-dire en notant toutes les transformations imposées par la musique — par exemple : les syllabes d'anacrouse, les syllabes d'appoint complétant les vers catalectiques, les interjections, les syllabes de refrain, les répétitions de certains vers etc. Aussi, pour toutes ces raisons, nous semble-t-il opportun d'énumérer également ces volumes-ci : Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic.* Tipologie şi corpus de texte poetice (Le chant épique héroïque : Typologie et recueil de textes poétiques), Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981, 734 p. ; Al I. Amzulescu, *Balada familială.* Tipologie şi corpus de texte poetice (La ballade familiale. Typologie et recueil de textes poétiques), Bucureşti, Ed. Academiei, 1983, 466 p. ; Nicoleta Coatu, *Lirica populară românească cu tematică actuală.* Clasificarea tematică a variantelor motivice (La lyrique populaire roumaine sur thèmes actuels. Classification par thèmes des variantes de motifs), Bucureşti, Editura Minerva, 1984, 444 p. ; Sabina Ispas et Doina Truţă, *Lirica de dragoste.* Index motivic şi tipologic (La lyrique d'amour, avec Index des motifs et des types) : Vol. I (A—C), Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 400 p. ; Vol. II (D—H), Ed. Academiei, 1986, 670 p. ; Vol. III (I—R), Ed. Academiei, 1988, 582 p.

D'autres volumes encore sont prévus à paraître dans la *Collection nationale de folklore*, chacun d'eux devant ajouter une nouvelle contribution éclaircissante à cette image déjà si riche et solidement construite de la création anonyme roumaine.

A son tour, sous le frontispice *The Romanian National Collection of Folklore*, la Maison du Disque „Electrecord" de Bucarest a procédé à la publication concomitante de disques *Document*, collaborant pour ce faire avec les spécialistes de l'ICED. Ont paru jusqu'à présent huit disques LP 30 cm au contenu suivant : A. *The Traditional Folk Music Band :* I. *Oltenia*, EPE 02095 ; II. *Bucovina*, EPE 02164 ; III. *Transilvania (Bihor-Arad)*, EPE 02232 ; IV. *Ilfov-Vlaşca-Teleorman*, EPE 02307 ; V. *Transilvania (The Plain)*, EPE 02412 ; VI. *Maramureş-Oaş*, EPE 02557 ; B. *Performers in the Past. Toma Dobre-Gau (Singer) with Laie Arapu (Trumpet) and his Band*, EPE 03095 ; *Transylvanian Harmonies*, EPE 03319. L'édition des six premiers disques a été assurée par Speranţa Rădulescu, alors que celle des deux derniers l'a été par l'auteur de la présente note. Tous ces huit disques comprennent des copies de gravures réalisées dans l'Entre-deux-guerres par *Arhiva de Folclor a Societăţii Compozitorilor Români* (Les Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains) — fondées en 1928 et mises sous la direction de Constantin Brăiloiu, leur créateur —, ainsi que des copies d'enregistrements plus récents sur bande de magnétophone dus aux chercheurs de *Institutul de Folclor* (l'Institut de Folklore), fondé en 1949, réorganisé en 1964 sous le nom de *Institutul de Etnografie şi Folclor* (Institut d'Ethnographie et Folklore) et devenu depuis 1974 *Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice* (Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques) — soit l'ICED. Sur la jaquette de chaque disque sont imprimés les textes explicatifs, rédigés en roumain et anglais ainsi que la localisation sur la carte du pays des zones de provenance des pièces respectives.

J'ajoute qu'une série des anciens enregistrements sur disque faits par Constantin Brăiloiu et ses disciples ont été récemment mis en valeur par la publication d'un élégant coffret de trois disques compacts : *Roumanie : Musique de villages. Olténie — Moldavie — Transylvanie*, Enregistrements réalisés de 1933 à 1943, par Constantin Brăiloiu et ses collaborateurs, Edition établie en 1988 à partir des archives de l'ICED (Bucarest), par l'AIMP IX—XI (Archives internationales de musique populaire du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève), Edition suisse de disques et cassettes Gallo, VDE CD-537/539. Une brochure de 28 pages (au format de 30/30 cm), richement illustrée, explique en français et anglais les 86 pièces que comprennent les trois disques. Les vers des chansons y sont aussi reproduits en roumain et traduits en français et anglais. Les textes explicatifs sont rédigés par Speranţa Rădulescu.

Enfin, il convient de faire aussi mention des disques parus dans la collection de l'„Electrecord" intitulée *Jocuri populare româneşti / Danses populaires roumaines / Romania Folk Dances*, avec la collaboration du chorégologue Constantin Costea de l'ICED. Chanque disque de cette collection destinée à populariser

la dance folklorique de Roumanie s'accompagne d'explications (en roumain et anglais), de notations chorégraphiques et de la localisation sur la carte du pays des contrées d'origine des matériaux enregistrés. Jusqu'à ce jour, six disques sont déjà parus sous l'intitulé ci-dessus : *1. Muntenia,* STM-EPE 01622 ; *2. Mureș,* ST-EPE 01681 ; *3. Maramureș-Oaș-Lăpuș,* ES-EPE 01683 ; *4. Oltenia-Dolj,* ST-EPE 01734 ; *5. Brașov,* ST-EPE 01736 ; *6. Neamț-Bacău,* ST-EPE 02228.

Ont également été rédigés des articles sur la musique populaire roumaine, destinés aux encyclopédies *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Herausgegeben von Friedrich Blume, Kassel, Bärenreiter et *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* edited by Stanley Sadie, London, Macmillan ; de même, des articles sur les instruments de musique populaire, pour *The New Grove Dictionary of Musical Instruments,* Idem, Ibidem. Tous ces articles sont écrits par le signataire du présent rapport.

Je ne saurais clore celui-ci sans consigner le précieux intérêt que présente le volume : Constantin Brăiloiu, *Problems of Ethnomusicology,* edited and translated by A. L. Lloyd, avec une préface de Gilbert Rouget (Paris), paru aux Cambridge University Press en 1984, XX + 300 p. Dans la sphère des publications scientifiques de spécialité, cet ouvrage représente un véritable événement, non seulement pour l'ethnomusicologie roumaine mais aussi pour l'universelle. Grâce à lui, une somme des plus importants écrits théoriques du grand savant roumain deviennent accessibles aussi aux spécialistes d'expression anglaise qui, à quelques rares exceptions près, se trouvaient jusqu'à ce jour dans l'impossibilité d'y avoir recours. Or, ainsi que l'écrit le professeur canadien Jean-Jacques Nattiez de l'Université de Montréal — dans la brochure jointe à cette autre réalisation d'envergure de l'illustre ethnomusicologue, soit : la *Collection universelle de musique populaire enregistrée* (établie par Constantin Brăiloiu entre 1951 et 1958 à partir d'enregistrements réalisés de 1913 à 1953), réédition intégrale en 6 disques LP 30 cm, Genève, AIMP I—VI, Musée d'ethnographie, 1984, Gallo VDE 30—425/430 —, *„Brăiloiu est aussi un précurseur de l'ethomusicologie d'aujourd'hui. Peut-être que s'il avait écrit son œuvre en anglais, notre discipline aurait vu son cours s'infléchir dans une autre direction".*

Je rappelle également qu'un nombre des plus importants écrits du savant roumain se trouve aussi dans le volume : Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie.* Textes reunis et préfacés par Gilbert Rouget. Publication placée sous le patronage de la Société française de musicologie, Genève, Minkoff-Reprint, 1973, XX + 466 p. (Tous ces intéressants et précieux travaux ci-avant mentionnés ont fait l'objet de comptes rendus rédigés par le signataire du présent rapport et publiés dans „Muzica" no. 10/1974 et „Revista de etnografie și folclor", no. 2/1985 et no. 1/1986).

Pour finir, il ne me semble pas superflu de noter que durant ces derniers ans des communications scientifiques ont été présentées par quelques ethnomusicologues roumains à l'occasion de diverses réunions internationales de spécialité : Piran, Ochrid, Novi Sad et Zagreb (Yougoslavie), Tirana (Albanie), Delphes (Gréce), Kekskemét (Hongrie), Pűrg (Autriche), Tutzing-Munich, Heidelberg et Cologne (Rép. Féd. d'Allemagne), Belfast (Irlande du Nord), Genève, Paris, Rome, Moscou etc.

CUPRINS

Glasul liber al muzicienilor români 1

STUDII

Dan Voiculescu
Elemente muzicale în lirica eminesciană . . 2

Dr. Victor Giuleanu
Fenomenul artistic muzical la sfîrșit de secol
Aspecte structurale filosofico-estetice, didactico-pedagogice și social-culturale 7

Dr. Irina Predeanu

Corespondențe cosmo-bio-noesice. Aspecte sonologice 12

Roxana Susanu și Adrian Mihalache . . .
Modele probabilistice ale recunoașterii internaționale a creației muzicale românești . . . 17

REMEMBER

Vasile Tomescu
Alexandru Pașcanu 20

CONSEMNĂRI

Iosif Sava
Carajan — fascinația muzicii 21
Grigore Constantinescu
Un mare artist al arcușului Grigoraș Dinicu (100 de ani de la naștere) 22
Iosif Sava
Matei Millo 22

INTERVIU

Veronica Berbescu-Zbarcea
La Paris — o primă audiție de muzică românească. Un dialog cu Ștefan Niculescu . . 24

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Alfred Hoffman, Grigore Constantinescu, Liviu Dănceanu, Ianca Staicovici, Casiu Barbu, Gheorghe Firca, Eugen Pricope Oltea Șerban, Pîrîu, Lavinia Coman, Alexandru Vasiliu, Vasile Vasile, Dora Maria David, Nicolae Scutea, Dan Scurtulescu, Edgar Elian, Mihai Cosma, Valentina Sandu Dediu, Carmen Mihăescu Dumitru Avakian, Luminița Vartolomei, Antigona Rădulescu, Dan Buciu, Petre Codreanu, Mirela Stoescu, Michaela Roșu, Mihaela Marinescu, Ada Brumaru, Francisc Laszlo, Nicolae Brînduș, Ileana Ursu, Fred Popovici, Iosf Sava, Anca Florea 63

RECENZII

Adrian Rațiu
Timpul muzical — materie și metaforă 69

DE PESTE HOTARE

Alfred Hoffman
Busseto dezbateri discografice în prezența lui Verdi 70

Gabriel Negri
Opera din Paris — și noua sa configurare coregrafică 72

Rufina Leites
Moscova — muzică românească pentru pian 72

Iosif Sava
Al XI lea Festival "Toamna muzicală de la Moscova" 73

Edgar Elian
Vladimir Horowitz 74

Alfred Hoffman
Concert deosebit în cadrul O.I.R.T. 75

Ioana Ieronim
Din presa internațional 76
Globul muzical 77

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Titus Moisescu
Le problème de la musique médievale roumaoie et les recherches de l'école nationale de musicologie un e ses représentants
d
GHEORGHE CIOBANU 79

Doru Popovici
CONSTANTIN BOBESCU — portrait . . 89
Tiberiu Alexandru
La collection nationale de folklore . . 91

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

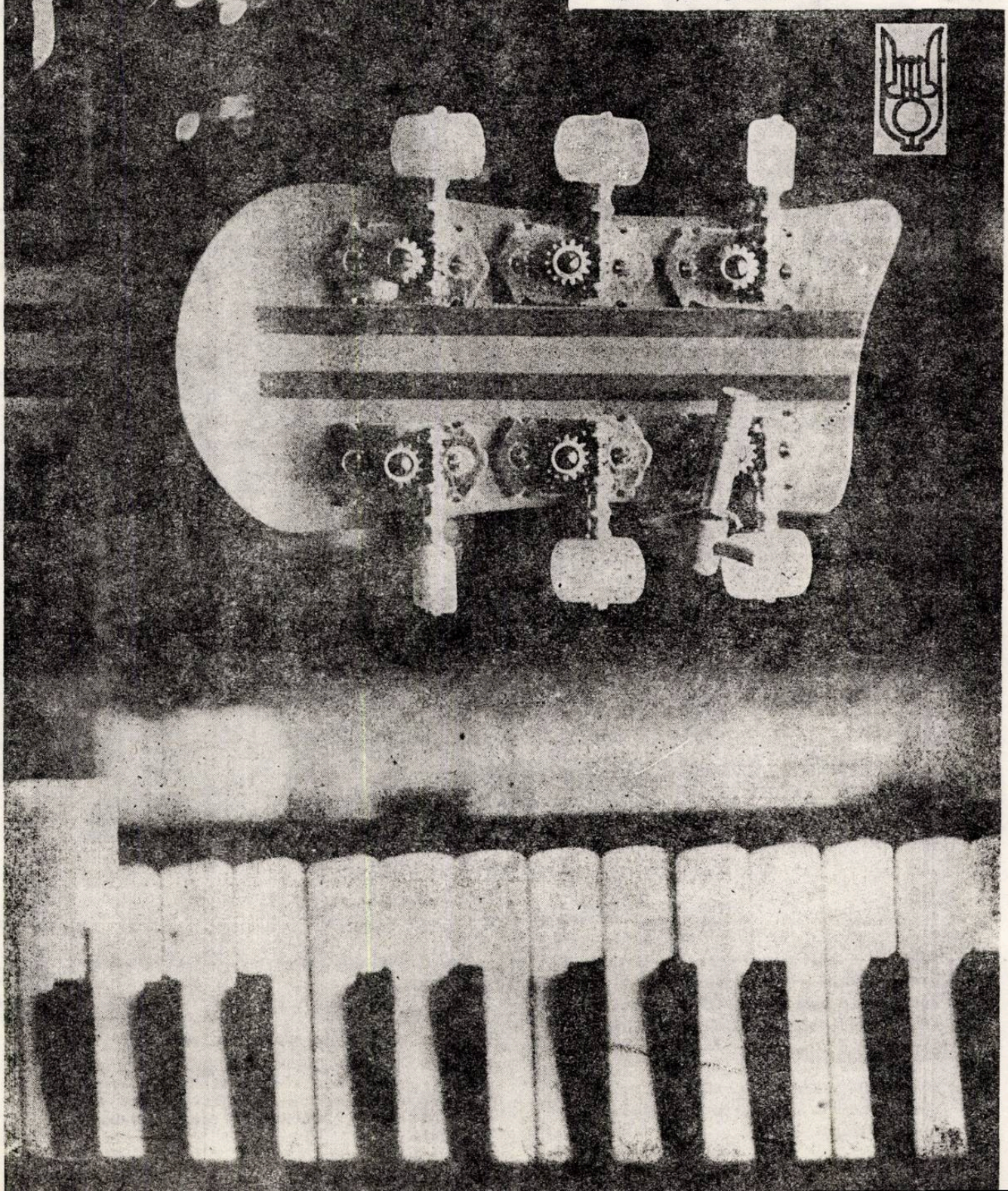
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

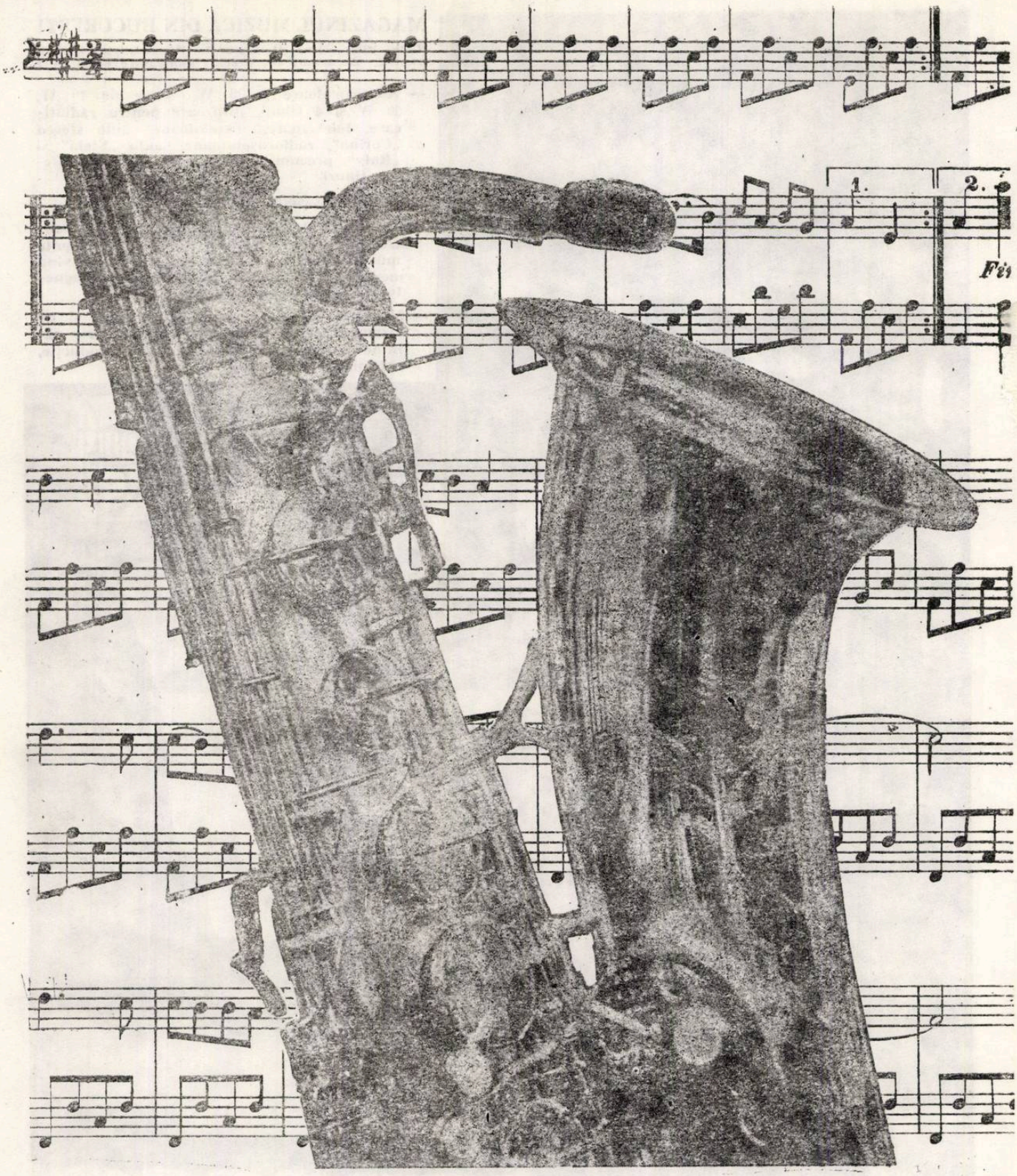
— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de dife-rite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pen-tru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magne-tofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, că-mine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.





MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector I — București, tel. 15.60.83, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală : muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.

— Revista „Muzica".

— Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru.

— Casete imprimate cu muzică populară și ușoară.

— Instrumente de fanfară.

— Piane, viori, viole, violoncele, contrabași

— Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, tambale de concert, baterii de jazz.

MUZICA Nr. 9—12, 96 p. București — Septembrie—Decembrie 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

UNIVERSUL — c. 1547 Lei 30